LE OPERE DI GIORGIO VASARI

LE VITE

LE VITE

DE' PIÙ ECCELLENTI

PITTORI SCULTORI ED ARCHITETTORI

SCRITTE

DA

GIORGIO VASARI

PITTORE ARETINO

CON NUOVE ANNOTAZIONI E COMMENTI

DI

GAETANO MILANESI

TOMO II

IN FIRENZE

G. C. SANSONI, EDITORE

MDCCCLXXVIII

GHERARDO STARNINA

PITTORE FIORENTINO

(Nato nel 1354?; morto nel 1408?)

Veramente, chi camina lontano dalla sua patria, nell'altrui praticando, fa bene spesso nell'animo un temperamento di buono spirito; perchè nel veder fuori diversi onorati costumi, quando anche fusse di perversa natura, impara a essere trattabile, amorevole e paziente, con più agevolezza assai che fatto non avrebbe nella patria dimorando. E in vero, chi disidera affinare gli uomini nel vivere del mondo, altro fuoco nè miglior cimento di questo non cerchi; perchè quelli che sono rozzi di natura ringentiliscono, e i gentili maggiormente graziosi divengono. Gherardo di Iacopo Starnini, pittore fiorentino,[1] ancora che fusse di sangue più che di buona natura, essendo nondimeno nel praticare molto duro e rozzo, ciò più a sè che agli amici portava danno: e maggiormente portato gli arebbe, se in Ispagna, dove imparò a essere gentile e cortese, non fusse lungo tempo dimorato; poscia che egli in quelle parti divenne in guisa contrario a quella

[1] *Nel libro della Compagnia de' Pittori, all'anno 1387, trovasi *Gherardo d' Iacopo Starna dipintore*, che col Baldinucci crediamo essersi poi per vezzo detto Starnina.

† Dal soprannome di Starna, che ebbe Jacopo suo padre, Gherardo fu detto lo Starnina, ossia lo Starna giovane.

sua prima natura, che, ritornando a Fiorenza, infiniti di quelli che innanzi la sua partita a morte l'odiavano, con grandissima amorevolezza nel suo ritorno lo ricevettero, e poi sempre sommamente l'amarono; sì fattamente era egli fattosi gentile e cortese. Nacque Gherardo in Fiorenza l'anno 1354; e, crescendo, come quello che aveva dalla natura l'ingegno applicato al disegno, fu messo con Antonio da Vinezia a imparare a disegnare e dipignere: perchè, avendo nello spazio di molti anni non solamente imparato il disegno e la pratica de' colori, ma dato saggio di sè per alcune cose con bella maniera lavorate, si partì da Antonio Viniziano; e, cominciando a lavorare sopra di sè, fece in Santa Croce, nella cappella de' Castellani (la quale gli fu fatta dipignere da Michele di Vanni, onorato cittadino di quella famiglia), molte storie di Sant'Antonio abate, in fresco, ed alcune ancora di San Niccolò vescovo;[1] con tanta diligenza e con sì bella maniera, ch'elleno furono cagione di farlo conoscere a certi Spagnuoli che allora in Fiorenza per loro bisogne dimoravano, per eccellente pittore; e, che è più, che lo conducessero in Ispagna al re loro, che lo vide e ricevette molto volentieri, essendo allora massimamente carestia di buoni pittori in quella provincia. Nè a disporlo che si partisse dalla patria, fu gran fatica; perciocchè, avendo in Fiorenza, dopo il caso de' Ciompi[2] e che Michele di Lando fu fatto gonfaloniere, avuto sconce parole con alcuni, stava piuttosto con pericolo della vita che altramente. Andato dunque in Ispagna

[1] * Delle pitture di questa cappella rimangono solamente quelle della volta. — † Restano nella volta i quattro Evangelisti e i quattro Dottori della Chiesa, e la figura d'un profeta sopra una porta. Il Cinelli (*Bellezze di Firenze*) le dice di Taddeo Gaddi, e i signori Crowe e Cavalcaselle (op. cit., vol. I, pag. 494) di Angelo Gaddi.

[2] Che fu nel 1378. Vedi le *Cronache* di quel tempo, le *Storie* del Machiavelli al libro III, ecc.

† È da dubitare se veramente per questa cagione ed in quel tempo Gherardo si partisse da Firenze, trovandosi scritto sotto l'anno 1387 nella Compagnia di San Luca.

e per quel re lavorando molte cose,[1] si fece, per i gran premj che delle sue fatiche riportava, ricco ed onorato par suo: perchè, disideroso di farsi vedere e conoscere agli amici e parenti in quello migliore stato, tornato alla patria fu in essa molto carezzato, e da tutti i cittadini amorevolmente ricevuto. Nè andò molto che gli fu dato a dipignere la cappella di San Girolamo nel Carmine; dove, facendo molte storie di quel Santo, figurò nella storia di Paola ed Eustochio e di Girolamo alcuni abiti che usavano in quel tempo gli Spagnuoli, con invenzione molto propria, e con abbondanza di modi e di pensieri nell'attitudini delle figure. Fra l'altre cose, facendo in una storia quando San Girolamo impara le prime lettere, fece un maestro che, fatto levare a cavallo un fanciullo addosso a un altro, lo percuote con la sferza di maniera, che il povero putto, per lo gran duolo menando le gambe, pare che, gridando, tenti mordere un orecchio a colui che lo tiene: il che tutto con grazia e molto leggiadramente espresse Gherardo, come colui che andava ghiribizzando intorno alle cose della natura.[2] Similmente, nel testamento di San Girolamo, vicino alla morte, contraffece alcuni frati con bella e molto pronta maniera; perciocchè alcuni scrivendo, e altri fissamente ascoltando e rimirandolo, osservano tutti le parole del loro maestro con grande affetto. Quest'opera[3] avendo acquistato allo Starnina appresso gli artefici grado e fama, ed i costumi, con

[1] *L'autore del libro intitolato *Les Arts italiens en Espagne* (Roma, 1825, in-4) dice che il Camerino dell'Escuriale possiede un oratorio dipinto dallo Starnina, dov'è un'Adorazione de're Magi, composizione copiosissima; lavoro fatto per Giovanni I, e il solo che di questo pittore rimanga in Ispagna.

† I signori Crowe e Cavalcaselle credono che in Ispagna non resti niente delle pitture fattevi dallo Starnina.

[2] *Il prof. Rosini saviamente osserva esser questo « uno de'pochissimi luoghi, « dove il Vasari s'inganna, citando come esempio di natura e verità quello che « è sconcezza e turpitudine. Parla di un ragazzo, a cui nella scuola è amministrato quel che si chiama un cavallo ». (*Storia della pittura* ecc., II, 196).

[3] Già da un pezzo perita.

la dolcezza della pratica, grandissima reputazione; era il nome di Gherardo famoso per tutta Toscana, anzi per tutta Italia: quando, chiamato a Pisa a dipignere in quella città il Capitolo di San Niccola, vi mandò in suo scambio Antonio Vite da Pistoia,[1] per non si partire di Firenze. Il qual Antonio, avendo sotto la disciplina dello Starnina imparata la maniera di lui, fece in quel Capitolo la Passione di Gesù Cristo; e la diede finita, in quel modo che ella oggi si vede, l'anno 1403, con molta soddisfazione de' Pisani.[2] Avendo poi, come s'è detto, finita la cappella de' Pugliesi, ed essendo molto piaciute ai Fiorentini l'opere che vi fece di San Girolamo, per

[1] Fu tra i pittori di nome, dice il Lanzi, quello che serbò più a lungo il gusto giottesco. Secondo il Vasari, oltre quello che dipinse in Pisa, dipinse pure in Prato, nel palazzo del Ceppo, la storia di Francesco di Marco fondatore di quel luogo pio, la quale ora è perita; dipinse in Pistoja, secondo il Ciampi, dentro e fuori della chiesa di Sant'Antonio Abate molte storie della Sacra Scrittura, delle quali non rimangono che alcune figure nella volta; e terminò forse di dipingere, secondo il Tolomei, il bel capitolo di San Francesco. Il Ciampi già citato e il Morrona credono che forse sieno sue, nel Camposanto pisano, le storie attribuite a Buffalmacco, e specialmente la Crocifissione, risarcita poi dal Rondinosi nel 1667. Fiorì verso il 1378; nel quale anno, secondo il Tolomei, fu del Consiglio della sua patria. Visse forse oltre il 1428, s'egli, come pensa il Della Valle, è l'Antonio di Filippo da Pistoja che in quell'anno trovasi nominato negli Statuti de' Pittori Sanesi.

† Sappiamo dalle memorie contemporanee che le pitture nel palazzo del Ceppo di Prato furono fatte nel 1411 da Niccolò di Pietro Gerini, da Ambrogio di Baldese, da Pietro d'Alvaro portoghese (del quale sarà parlato nella Vita di Taddeo Bartoli) e da Lippo d'Andrea. Antonio Vite non è ricordato. (Vedi Gaetano Guasti, *Memorie di Maria Vergine del Soccorso*; Prato, Guasti, 1871, p. 45). Secondo il Manni nelle note al Baldinucci, dipinse Antonio il capitolo di San Niccola di Pisa nel 1403 per commissione di Giovanni dell'Agnello. Vi era scritto *Antonio* (sic) *Vite de Pistorio pinxit.* — Quanto agli avanzi delle pitture di Sant'Antonio Abate nella detta città, essi mostrano di essere di più mani. Quelli della volta, ora divisa in tre parti, essendo la fabbrica stata ridotta ad abitazione, rappresentano Cristo in gloria, e sotto di lui i segni dello Zodiaco. Sono pitture assai guaste e di un debole artista della scuola dell'Orcagna. Nè migliori sono la Creazione d'Adamo ed Eva, le storie della Vita della Vergine e di sant'Antonio, dipinte in altre parti di quella fabbrica. Le pitture del capitolo di San Francesco di Pistoja, lasciate non finite da Puccio Capanna, ritengono qualche somiglianza con quelle della suddetta chiesa di Sant'Antonio di Pisa. (Vedi Crowe e Cavalcaselle, op. cit., vol. I, p. 495).

[2] Oggi non si vede più.

avere egli espresso vivamente molti affetti ed attitudini non state messe in opera fino allora dai pittori stati innanzi a lui; il Comune di Firenze, l'anno che Gabriel Maria signor di Pisa vendè quella città ai Fiorentini[1] per prezzo di dugento mila scudi (dopo l'avere sostenuto Giovanni Gambacorta l'assedio tredici mesi, ed in ultimo accordatosi anch'egli alla vendita), fece dipignere dallo Starnina per memoria di ciò, nella facciata del Palazzo della parte Guelfa, un San Dionigi vescovo con due Angeli,[2] e sotto a quello ritratta di naturale la città di Pisa: nel che fare usò tanta diligenza in ogni cosa, e particolarmente nel colorirla a fresco, che, non ostante l'aria e le pioggie e l'essere volta a tramontana, ell'è sempre stata tenuta pittura degna di molta lode, e si tiene al presente, per essersi mantenuta fresca e bella come se ella fusse fatta pur ora.[3] Venuto, dunque, per questa e per l'altre opere sue Gherardo in reputazione e fama grandissima nella patria e fuori, la morte invidiosa, e nemica sempre delle virtuose azioni, in sul più bello dell'operare troncò la infinita speranza di molto maggior cose che il mondo si aveva promesso di lui; perchè, in età d'anni quarantanove,[4] inaspettatamente giunto al suo fine, con esequie onoratissime fu seppellito nella chiesa di San Iacopo sopra Arno.[5]

[1] *Gabbriello Maria Visconti. Ciò fu nel 1406.

[2] Perchè l'acquisto di Pisa fu fatto nel giorno di quel santo, cioè il 9 ottobre.

[3] Ne riman tuttavia qualche vestigio.

[4] Anche il Baldinucci lo dice morto di quell'età, e nell'anno 1403. Che s'egli dipinse ciò ch'è detto più sopra per l'avvenimento del 1406, morì sicuramente più tardi. Il Richa e il Bottari sospettano che invece *d'età d'anni 49*, debba leggersi *59*. Il Vasari nella prima edizione avea posta la sua morte nel 1408. † E noi stiamo con lui.

[5] Nella prima edizione si dice fatto quest'epitaffio, che veramente pare anche più moderno d'altri recati più sopra: *Gherardo Starninae Florentino summae inventionis et elegantiae pictori. Huius pulcherrimis operibus Hispaniae maximum decus et dignitatem adeptae viventem maximis honoribus et ornamentis auxerunt, et fatis functum egregiis verisque laudibus merito semper concelebrarunt.*

Furono discepoli di Gherardo, Masolino da Panicale, che fu prima eccellente orefice e poi pittore;[1] ed alcuni altri, che, per non essere stati molto valenti uomini, non accade ragionarne.

Il ritratto di Gherardo è nella storia sopraddetta di San Girolamo, in una delle figure che sono intorno al Santo quando muore, in profilo, con un cappuccio intorno alla testa e in dosso un mantello affibbiato. Nel nostro Libro sono alcuni disegni di Gherardo fatti di penna in cartapecora, che non sono se non ragionevoli ecc.

[1] *Se ne ha la Vita nella Parte seconda.

LIPPO

PITTORE FIORENTINO

(Nato nel 1357; morto dopo il 1430)

Sempre fu tenuta, e sarà, la invenzione madre verissima dell'architettura, della pittura e della poesia; anzi pure di tutte le migliori arti e di tutte le cose maravigliose che dagli uomini si fanno: perciocchè ella gradisce gli artefici molto, e di loro mostra i ghiribizzi e i capricci de' fantastichi cervelli che truovano la varietà delle cose; le novità delle quali esaltano sempre con maravigliosa lode tutti quelli che, in cose onorate adoperandosi, con straordinaria bellezza danno forma sotto coperta e velata ombra alle cose che fanno, talora lodando altrui con destrezza, e talvolta biasimando, senza essere apertamente intesi. Lippo,[1] dunque, pittore fiorentino, che tanto fu

[1] † Nel secolo XIV furono in Firenze più Lippi o Filippi pittori, e nel ruolo della Compagnia di San Luca ve n'è la bellezza di dieci. Noi crediamo che il Vasari, in questa Vita di Lippo, ripeta ciò che abbiamo mostrato aver egli fatto nell'altra di Giovanni dal Ponte, ossia assegni ad un solo Lippo le opere che appartengono a diversi pittori del medesimo nome vissuti nel corso di quel secolo. Quel che possiamo accertare è che i lavori di musaico ricordati dal Vasari furono eseguiti da Lippo di Corso; il quale dalla sua portata al Catasto del 1427, quartiere San Giovanni, si rileva che era nato nel 1357. (Vedi la *Scrittura di Artisti Italiani* ecc. già citata, dove sotto il numero 15 del volume primo è riportata in fotografia la detta portata).

vario e raro nell'invenzione, quanto furono veramente infelici l'opere sue e la vita che gli durò poco; nacque in Fiorenza intorno agli anni di nostra Salute 1354; e sebbene si mise all'arte della pittura assai ben tardi e già grande, nondimeno fu in modo aiutato dalla natura che a ciò l'inclinava, e dall'ingegno che aveva bellissimo, che presto fece in essa maravigliosi frutti. Perciocchè, cominciando in Fiorenza i suoi lavori, fece in San Benedetto, grande e bel monasterio, fuor della porta a Pinti, dell'Ordine di Camaldoli, oggi rovinato, molte figure che furono tenute bellissime; e particolarmente tutta una cappella di sua mano, che mostrava quanto un sollecito studio faccia tostamente fare cose grandi a chi per disiderio di gloria onoratamente s'affatica. Da Fiorenza essendo condotto in Arezzo, nella chiesa di Sant'Antonio, alla cappella de'Magi, fece in fresco una storia grande dove eglino adorano Cristo; e in Vescovado, la cappella di San Iacopo e San Cristofano per la famiglia degli Ubertini; le quali tutte cose,[1] avendo egli invenzione nel comporre le storie e nel colorire, furono bellissime; e massimamente, essendo egli stato il primo che cominciasse a scherzare, per dir così, con le figure, e svegliare gli animi di coloro che furono dopo lui; la qual cosa innanzi non era stata, non che messa in uso, pure accennata. Avendo poi molte cose lavorato in Bologna, ed in Pistoia una tavola che fu ragionevole,[2] se ne tornò a Fiorenza; dove, in Santa Maria Maggiore, dipinse, nella cappella de'Beccuti, l'anno 1383, le storie di San Giovanni Evangelista. Allato alla quale cappella, che è accanto alla maggiore a man sinistra, seguitano, nella facciata della chiesa, di mano del medesimo sei storie del medesimo Santo, molto ben composte e ingegnosamente ordinate;

[1] Già da gran tempo perite.
[2] Non se ne ha più memoria.

dove, fra l'altre cose e molto vivamente, espresse un San Giovanni che fa mettere da San Dionigi areopagita la veste di se stesso sopra alcuni morti, che nel nome di Gesù Cristo rianno la vita, con molta maraviglia d'alcuni che, presenti al fatto, appena il credono agli occhi loro medesimi. Così anche, nelle figure de' morti, si vede grandissimo artifizio in alcuni scorti, ne' quali apertamente si dimostra che Lippo conobbe e tentò in parte alcune difficultà dell'arte della pittura.[1] Lippo medesimamente fu quegli che dipinse i portelli nel tempio di San Giovanni, cioè nel tabernacolo, dove sono gli Angeli e il San Giovanni di rilievo di mano di Andrea; nei quali lavorò a tempera molto diligentemente istorie di San Giovanni Battista.[2] E perchè si dilettò anco di lavorare di musaico, nel detto San Giovanni, sopra la porta che va alla Misericordia, fra le finestre, fece un principio che fu tenuto bellissimo,[3] e la migliore opera di musaico che in quel luogo fino allora fusse stata fatta; e racconciò ancora alcune cose pure di musaico, che in quel tempio erano guaste. Dipinse ancora fuor di Fiorenza in San Giovanni fra

[1] I suoi dipinti in Santa Maria Maggiore fin da' tempi del Cinelli (vedi le *Bellezze di Firenze*) erano stati distrutti.

[2] † Dal libro degli Statuti dell'Arte di Calimala del 1315 sappiamo che i portelli del tabernacolo di San Giovanni furono dipinti in quell'anno da Lippo di Benivieni, le cui memorie risalgono al 1296. Quanto alla figura di rilievo del san Giovanni Battista, non pare che possa essere stata scolpita da Andrea Pisano, il quale venne a lavorare in Firenze intorno al 1329. Di quel Lippo Benivieni supponiamo che sieno cinque pezzi, in casa Alessandri in Borgo degli Albizzi, un tempo formanti una sola tavola. In essi sono dipinte in mezze figure la Madonna col Bambino ritto in piè sulle ginocchia di lei, san Pietro, san Paolo, san Zanobi e san Benedetto. Nella spada di san Paolo è scritto a lettere incavate: LIPPVS ME FECIT.

[3] Sussiste una parete con volta a musaico nella loggia, o coretto, sopra la porta, di cui qui si parla. Forse, volendosi così ornare anche gli altri coretti, quel musaico servì di saggio; e però il Vasari lo chiama principio.

† Negli Spogli già citati de' Libri dell'Arte di Calimala fatti dallo Strozzi, si legge sotto l'anno 1402, che a Lippo di Corso e a Donato di Donato maestro sono pagate lire 75. 13. 4 per la spesa d'acconciare il musaico della chiesa di San Giovanni. Racconciò ancora nel 1404 le figure di musaico che sono nell'alto della facciata di San Miniato al Monte.

l'Arcora, fuor della Porta a Faenza, che fu rovinato per l'assedio di detta città, allato a una Passione di Cristo fatta da Buffalmacco, molte figure a fresco, che furono tenute bellissime da chiunque le vide. Lavorò similmente a fresco in certi spedaletti della Porta a Faenza,[1] e in Sant'Antonio dentro a detta porta vicino allo spedale, certi poveri in diverse bellissime maniere e attitudini; e dentro nel chiostro fece, con bella e nuova invenzione, una visione, nella quale figurò quando Sant'Antonio vede i lacci del mondo, ed appresso a quelli la volontà e gli appetiti degli uomini, che sono dall'una e dagli altri tirati alle cose diverse di questo mondo: il che tutto fece con molta considerazione e giudizio.[2] Lavorò ancora Lippo cose di musaico in molti luoghi d'Italia; e nella Parte Guelfa in Firenze fece una figura con la testa invetriata;[3] e in Pisa ancora sono molte cose sue.[4] Ma, nondimeno, si può dire che egli fusse veramente infelice; poichè non solo la maggior parte delle fatiche sue sono oggi per terra, e nelle rovine dell'assedio di Fiorenza andate in perdizione, ma ancora per avere egli molto infelicemente terminato il corso degli anni suoi: conciossiachè, essendo Lippo persona litigiosa e che più amava la discordia che la pace, per avere una mattina detto bruttissime parole a un suo avversario al tribunale della Mercanzia, egli fusse, una sera che se ne tornava a casa, da colui appostato, e con un coltello di maniera ferito nel petto,

[1] Anche queste pitture perirono per l'assedio, come avvertiva il Vasari stesso nella prima edizione.

† Facilmente le pitture nello Spedale di Sant'Antonio presso alla Porta a Faenza furono fatte dal suddetto Lippo di Corso. Nella sua portata egli dice che abitava in una casa di proprietà del detto Spedale. Niente di più naturale che lo spedalingo di Sant'Antonio si servisse di lui per quel lavoro.

[2] Queste pitture perirono pur esse al perir del convento e della chiesa; di che vedi il Vasari nella Vita di Duccio, ove parla di Moccio loro architetto.

[3] Non ne rimane più vestigio.

[4] Oggi, a giudicarne dal silenzio del Morrona nella *Pisa illustrata*, non ne riman forse più alcuna.

che pochi giorni dopo miseramente si morì.[1] Furono le sue pitture circa il 1410.

Fu nei medesimi tempi di Lippo, in Bologna, un altro pittore chiamato similmente Lippo Dalmasi,[2] il quale fu valente uomo; e, fra l'altre cose, dipinse (come si può vedere in San Petronio di Bologna), l'anno 1407, una Nostra Donna che è tenuta in molta venerazione;[3] ed in fresco, l'arco sopra la porta di San Procolo:[4] e nella chiesa di San Francesco, nella tribuna dell'altar maggiore, fece un Cristo grande, in mezzo a San Piero e San Paolo, con buona grazia e maniera; e sotto questa opera si vede scritto il nome suo con lettere grandi. Disegnò costui ragionevolmente, come si può vedere nel nostro Libro; e insegnò l'arte a messer Galante da Bologna, che disegnò poi molto meglio,[5] come si può vedere nel detto Libro, in un ritratto dal vivo con abito corto e le maniche a gozzi.

[1] Il suo epitaffio si legge nella prima edizione così: *Lippi Florentini egregii pictoris monumentum. Huic artis elegantia artis* (forse *nominis*) *immortalitatem peperit: fortunae iniquitas indignissime vitam ademit.* — † Ma è chiaro che fu fatto a' tempi del Vasari. Nel 1430, ultima memoria che abbiamo di Lippo di Corso, egli aveva lite innanzi al Tribunale della Mercanzia.

[2] *Fu figliuolo di Dalmasio di Iacopo Scannabecchi, parimente pittore. Lippo nacque circa il 1376, e probabilmente morì nel 1410, avendo in quell'anno fatto testamento (Piacenza, *note al Baldinucci*, tom. II, pag. 4). Delle varie opere che qui cita il Vasari, oggi non rimane che la Nostra Donna con san Sisto papa e san Benedetto, sopra la porta di San Procolo di Bologna.

[3] † Questo affresco, a cui fu dato di bianco nel 1859, rappresentava Maria Vergine in trono col Divin Figliuolo, a cui facevano corona varj angeli cantanti e sonanti diversi strumenti musicali. Alla base del trono era scritto: *Lippus Dalmasii pinsit 1407.*

[4] † Altre sue opere sono in Bologna, cioè nel primo altare a destra entrando della chiesa di San Domenico; una Vergine Maria col Bambino che tiene un uccellino in mano; e nella muraglia del Collegio degli Spagnuoli un fresco molto guasto e ridipinto, con una Madonna che allatta il Figliuolo, sotto la quale è scritto: *Lippus Dalmaxii pinsit.*

[5] *Al Malvasia parve il contrario, sul riscontro di un'Annunziata che con la solita marca di Galante si vedeva a' suoi tempi sopra la porta del già famoso chiromante Cocles nel borghetto di San Francesco, molto mal fatta. Per la notizia degli altri scolari del Dalmasio, vedasi lo stesso Malvasia, il quale ne registra molti; ma tutti, a suo giudizio, degeneri dal loro maestro.

DON LORENZO

MONACO DEGLI ANGELI DI FIRENZE

PITTORE

(Nato nel 1370 incirca; morto nel 1425?)

A una persona buona e religiosa credo io che sia di gran contento il trovarsi alle mani qualche esercizio onorato o di lettere o di musica o di pittura, o di altre liberali e meccaniche arti che non siano biasimevoli, ma piuttosto di utile agli altri uomini e di giovamento; perciocchè dopo i divini ufficj si passa onoratamente il tempo col diletto che si piglia nelle dolci fatiche dei piacevoli esercizj. A che si aggiugne, che non solo è stimato e tenuto in pregio dagli altri, solo che invidiosi non siano e maligni, mentre che vive; ma che ancora è dopo la morte da tutti gli uomini onorato, per l'opere e buon nome che di lui resta a coloro che rimangono. E nel vero, chi dispensa il tempo in questa maniera, vive in quieta contemplazione, e senza molestia alcuna di quei stimoli ambiziosi, che negli scioperati ed oziosi, che per lo più sono ignoranti, con loro vergogna e danno quasi sempre si veggiono. E se pur avviene che un così fatto virtuoso dai maligni sia talora percosso, può tanto il valore della virtù, che il tempo ricuopre e sotterra la malignità de' cattivi, ed il virtuoso ne' secoli che succedono

rimane sempre chiaro ed illustre.[1] Don Lorenzo, dunque, pittore fiorentino, essendo monaco della religione di Camaldoli e nel monasterio degli Angeli[2] (il qual monasterio ebbe il suo principio,[3] l'anno 1294, da Fra Guittone d'Arezzo dell'Ordine e milizia della Vergine Madre di Gesù Cristo; ovvero, come volgarmente erano i religiosi di quell'Ordine chiamati, de' Frati Gaudenti), attese nei suoi primi anni con tanto studio al disegno ed alla pittura, che egli fu poi meritamente in quello esercizio fra i migliori dell'età sua annoverato. Le prime opere di questo monaco pittore, il quale tenne la maniera di Taddeo Gaddi e degli altri suoi, furono nel suo monasterio degli Angeli; dove, oltre molte altre cose, dipinse la tavola dell'altar maggiore che ancor oggi nella loro chiesa si vede, la quale fu posta su finita del tutto, come per lettere scritte da basso nel fornimento si può vedere, l'anno 1413.[4] Dipinse

[1] « Questo avvenne in fra Lorenzo degli Agnoli fiorentino, il quale nella religion sua camaldolese fece molte opere ecc. », proseguiva il Vasari nell'edizione prima, legando meglio l'introduzione alla narrazione.

[2] † In un memoriale detto il Registro nuovo, segnato di numero 96, che fu già del monastero degli Angeli, ed oggi si conserva nell'Archivio di Stato, si legge a carte 90 tergo il seguente ricordo, che senza dubbio appartiene al nostro Don Lorenzo: « Don Lorenzo di Giovanni del popolo di San Michele de' Bisdo-« mini di Firenze, che prima avea nome Piero, fece la sua professione in que-« sto monastero a dì x di dicembre nel MCCCLXXXXj, avendo prima compiuto « l'anno del suo novitiato, in capitolo in decta notte in presenza di tutto il con-« vento nelle mani di Don Michele Ghiberti priore di questo monastero. E poi « la mattina seguente si lesse la scritta della sua professione, secondo l'usanza « in presenza del detto priore celebrante la messa, e degli altri frati e di molti « secolari. E allora ricevette l'abito della chocolla dal detto priore. Era allora « d'anni...... partissi di ...... di ...... et tornòvi morto. »

[3] *Il Del Migliore nomina il contratto di fondazione, ch'è del 14 gennaio 1295. (Vedi *Firenze illustrata*, pag. 326).

[4] *Questa tavola fu tolta dal suo posto verso la fine del secolo XVI per dar luogo a quella di Alessandro Allori, che anche al presente vi si vede. Da quel tempo in poi nessun altro scrittore seppe dirci qual sorte fosse toccata all'opera di Don Lorenzo; ondechè si tenne per perduta: come perdute furono tutte le altre sue opere, tranne la tavola in Santa Trinita, più sotto citata dal Vasari. Ma nell'anno 1830, in un peregrinaggio artistico da noi fatto nella Val d'Elsa, volle la fortuna che ritrovassimo questa tavola, relegata nella chiesa della Badia di San Pietro a Cerreto, presso Certaldo; Badia nell'anno 1414 unita da Giovanni XXIII al monastero degli Angeli di Firenze. È da notare però, che con-

di naturale il ritratto di Dante e del Petrarca.[1] In San Pier Maggiore dipinse la cappella dei Fioravanti;[2] ed in una cappella di San Piero Scheraggio dipinse la tavola;[3]

un moderno ornamento; ed ora non resta se non la parte di mezzo, colla incoronazione della Vergine, accompagnata da soli tre angeli inginocchiati dinanzi a lei. Sebbene non vi sia il nome del pittore, tuttavia il carattere della pittura la manifesta indubitatamente per opera di Lorenzo monaco; e per l'apparenza e per il soggetto, noi la crediamo un avanzo di quella stessa tavola che qui cita il Vasari. Il Del Migliore (pag. 332) vide nella stanza del camarlingo del monastero degli Angeli anche un'altra tavola, che dice essere stata *estratta dalla medesima chiesa* (di San Benedetto), *statavi collocata fin dall'anno 1456, ad una cappella de' Villani detti di Leo.*

† Forse la tavola della Badia Adelmi è quella medesima che da San Benedetto fu trasportata nel monastero degli Angeli, veduta dal Vasari nella cappella degli Alberti, e dal Del Migliore nella stanza del Camarlingo.

[1] *Opere che più non si vedono.

† Le pitture della cappella degli Ardinghelli furono cominciate da un frate Domenico, non sappiamo di che religione, il quale condusse solamente quelle della volta. Le altre delle pareti furono fatte da Giovanni Toscani, per commissione di Neri e Piero di Neri degli Ardinghelli. Noi però dubitiamo che il Vasari non abbia scambiato questa cappella degli Ardinghelli in Santa Trinita con l'altra fatta fabbricare nel Carmine dai Capitani di Santa Maria del Bigallo coi danari lasciati per questo effetto da Chiaro Ardinghelli nel suo testamento del 4 agosto 1377. Per questa cappella, che era presso la porta della chiesa a mano destra entrando, fece Don Lorenzo nel 1400 e per il prezzo di 55 fiorini d'oro la tavola dell'altare, con una Nunziata; e ne dipinse le pareti nel medesimo tempo Lorenzo di Salvi pittore del popolo di Sant' Jacopo oltrarno, per la somma di fiorini 60. (Vedi il Libro degli Stanziamenti dal 1395 al 1400 de' Capitani di Santa Maria del Bigallo conservati nell'Archivio di Stato).

[2] Fin dai tempi del Richa non si sapeva più quel che di questa tavola fosse avvenuto.

[3] Soppressa la chiesa, questa tavola (che secondo il Richa era nella cappella Sangalletti, e rappresentava la Madonna col Bambino e alcuni santi) fu trasferita altrove, nè se ne sa di più. — *Una tavola intattissima con questo stesso soggetto, opera indubitatamente di Lorenzo monaco, abbiamo veduta, nel novembre dell'anno 1846, per indicazione avutane dal signor cav. Luca Bourbon del Monte, nell'oratorio sotterraneo della chiesa di Monte Oliveto presso Firenze. Essa è divisa in tre compartimenti, con sopra guglie e piramidi, in forma di trittico. In quello di mezzo è figurata una Nostra Donna seduta in trono, col Divin Figliuolo ritto in piè sulle sue ginocchia, facendo l'atto di benedire. Dietro il trono stanno due angeli in adorazione; negli altri compartimenti sono san Giovan Battista, san Bartolommeo, san Taddeo e san Benedetto. Nei tre sovrapposti tabernacoli, il Redentore in quel di mezzo, e negli altri due l'Angelo annunziante e la Vergine annunziata. Nel vano degli archi acuti che soprastano ai santi, si vedono due profeti in mezze figure. Sotto alla Madonna è scritto: AVE GRATIA PLENA DOMINUS TECUM. AN. D. MCCCCX. Oggi questa tavola, per consiglio del predetto signor Bourbon del Monte, è stata più convenientemente collocata nella sagrestia.

e nella detta chiesa di Santa Trinita la cappella de'Bartolini.[1] In San Iacopo sopra Arno si vede anco una tavola di sua mano, molto ben lavorata e condotta con infinita diligenza, secondo la maniera di que'tempi.[2] Similmente, nella Certosa fuori di Fiorenza, dipinse alcune cose con buona pratica;[3] ed in San Michele di Pisa, monasterio dell'Ordine suo, alcune tavole che sono ragionevoli.[4] Ed in Firenze, nella chiesa de'Romiti pur di Camaldoli (che oggi, essendo rovinata insieme col monasterio, ha rilasciato solamente il nome a quella parte di là d'Arno, che dal nome di quel santo luogo si chiama Camaldoli), oltre a molte altre cose, fece un Crocifisso in tavola ed un San Giovanni, che furono tenuti bellissimi.[5] Finalmente, infermatosi d'una postema crudele,[6] che lo tenne oppresso molti mesi, si morì d'anni cinquantacinque; e fu da'suoi monaci, come le sue virtù meritavano, onoratamente nel Capitolo del loro monasterio sotterrato.[7]

E perchè spesso, come la sperienza ne dimostra, da un solo germe, col tempo, mediante lo studio ed ingegno degli uomini, ne surgono molti; nel detto monasterio degli Angeli, dove sempre per addietro attesero i monaci alla pittura e al disegno, non solo il detto Don Lorenzo fu

[1] Vi dipinse alcuni freschi, a cui poi fu dato di bianco; e vi fece pure in tavola una Nunziata, che ancor rimane, con alcune storiette nel grado sottoposto, che pur si conservano.

[2] *Dell'intera tavola non si ha più memoria, ma certamente appartennero ad essa quelle tre punte che or si vedono in sagrestia, riquadrate e poste in moderne cornici. In uno di questi pezzi è, in piccola proporzione, un Gesù Crocifisso, molto finamente condotto, con a'lati due angioletti che raccolgono il sangue prezioso che spicca dalle trafitte mani. Negli altri due pezzi sono l'evangelista san Giovanni e la Vergine Madre, ambidue seduti e raccolti in profondo dolore. Tranne le vesti della Vergine, ogni altro è intatto e conservato.

[3] Perirono nel 1794, rifabbricandosi le cappelle, ove si trovavano.

[4] *Nulla più vedesi in questo luogo di Lorenzo monaco, nè certamente a lui appartengono quelle tavole attribuitegli dal Da Morrona e dal Grassi.

[5] Perirono probabilmente nella rovina della chiesa e del monastero.

[6] Cagionata dall'appoggiare il petto, come leggesi nella prima edizione.

[7] † Pare che morisse fuori del monastero, che aveva abbandonato fin dai primi anni del 1400; e che la morte lo cogliesse nel 1425, qualora vaglia la nostra congettura che lo farebbe nato nel 1370 incirca.

eccellente in fra di loro, ma vi fiorirono ancora per lungo spazio di molti anni, e prima e poi, uomini eccellenti nelle cose del disegno.[1] Onde non mi pare da passare in niun modo con silenzio un Don Iacopo fiorentino, che fu molto innanzi al detto Don Lorenzo; perciocchè, come fu ottimo e costumatissimo religioso, così fu il miglior scrittore di lettere grosse che fusse prima o sia stato poi, non solo in Toscana, ma in tutta Europa:[2] come chiaramente ne dimostrano non solo i venti pezzi grandissimi di libri da coro che egli lasciò nel suo monasterio, che sono i più belli, quanto allo scritto, e maggiori che siano

[1] *Di un miniatore Camaldolense, per nome Don Simone, sinora ignoto, abbiamo trovato un lavoro di minio tra i libri corali di Santa Croce. È l'antifonario segnato B, che comincia dalla Natività di Gesù Cristo; ricco di quattordici miniature, tra piccole e grandi, di uno stile così largo e franco, da far credere ch'egli fosse miniatore e pittore ad un tempo. A tergo della quinta carta, dov'è una grande storia della Nascita del Salvatore, è scritto: OPVS FECIT DON SIMON ORDINIS CAMALDVLENSIS.

[2] † Nel già citato Memoriale di Santa Maria degli Angeli così si parla, a carte 40 tergo, di un Don Simone, che noi crediamo essere questo miniatore: « Don Simone Stephani del popolo di San Michele Bisdomini fece la sua pro« fessione a dì xxj dottobre 1386, essendo allora d'età d'anni xxij prima in ca« pitolo e poi alla Messa in convento nelle mani di Don Michele Ghiberti nostro « priore in presentia degli altri frati. Fu ordinato a'iiij ordini minori con « don Tommaso. *Obiit in loco isto anno etatis sue* LXXIIJ *die* XXIX *julii 1437* ». Questo Don Simone sappiamo che nel 1426 miniò un antifonario per la chiesa di Santa Lucia de'Magnoli, detta oggi de'Bardi. In detto Memoriale è ricordo anche di un Don Silvestro de'Gherarducci, morto il 5 d'ottobre 1399. Forse costui è il miniatore nominato dal Vasari. Infine nel Memoriale stesso si trovano i ricordi di due monaci scrittori di libri; uno (a carte 36) dice così: « Don Ja« copo Brandini del popolo di San Piero Maggiore fue offerto a questo luogo « dal suo padre nella età di xj anni nel 1333 il dì della Natività del Signore; « e poi fece la sua professione a dì ij di febbraio 1336 in presentia del detto « priore et degli altri frati alla messa del convento. *Obiit in loco isto* a dì v di « giugno 1348. *Hic fuit pulcer* (*sic*) *scriptor* ». Nel secondo (a carte 37) si dice: « Don Giacobbo di Francesco del popolo di San Lorenzo venne in questo « monasterio essendo d'età d'anni xj a dì primo di novembre 1348. Poi fece la « sua professione a dì xxvij d'ottobre in presentia del detto priore et degli altri « frati alla messa del convento. *Obiit in loco isto die xxij iulii 1396, anno « etatis sue* LX. *Omnium scriptorum suo tempore existentium gloria, cuius « industria atque indefesso usque ad mortem labore abundantia omnium ge« nerum librorum ecclesia nostra refloret* ». E di questo scrittore, che, come si vede, si chiamava Giacobbe, intende di parlare il Vasari.

forse in Italia, ma infiniti altri ancora che in Roma ed in Venezia ed in molti altri luoghi si ritrovano; e massimamente in San Michele ed in San Mattia di Murano, monasterio della sua religione Camaldolense.[1] Per le quali opere meritò questo buon Padre, molti e molti anni poi che fu passato a miglior vita, non pure che Don Paolo Orlandini, monaco dottissimo nel medesimo monasterio, lo celebrasse con molti versi latini; ma che ancora fusse, come è, la sua mano destra, con che scrisse i detti libri, in un tabernacolo serbata con molta venerazione, insieme con quella d'un altro monaco chiamato Don Silvestro;[2] il quale non meno eccellentemente, per quanto portò la condizione di que'tempi, miniò i detti libri, che gli avesse scritti Don Iacopo. Ed io, che molte volte gli ho veduti, resto maravigliato che fussero condotti con tanto disegno e con tanta diligenza in quei tempi che tutte l'arti del disegno erano poco meno che perdute: perciocchè furono l'opere di questi monaci intorno agli anni di nostra salute 1350, o poco prima o poi; come in ciascuno di detti libri si vede.[3] Dicesi, ed ancora alcuni vecchi se

[1] † I libri del monastero di San Mattia di Murano furono miniati da Don Niccolò Rosselli monaco camaldolense nato nel 1407 e morto nel 1471. Lavorò ancora nel 1443 per la Badia di Firenze un salterio ed un messale; e nel 1469 si allogò a miniare alcuni libri da coro per la chiesa dello Spedale di Santa Maria della Scala di Siena.

[2] *Ciò non è favola. Nella sagrestia del monastero degli Angeli noi abbiam veduto, molto ben conservate, due mani col loro braccio. Ma difficile è il risolvere a chi appartengano; imperciocchè nella prima edizione il Vasari le disse di Don Lorenzo, con queste parole: *tengono i Frati negli Agnoli le mani di esso, come reliquia per memoria di lui.* E di fatti, esse mostrano appartenere a una sola persona, non tanto perchè sono una destra e una sinistra, quanto perchè di forma e di grandezza similissime.

† Quando ultimamente furono soppressi gli ordini religiosi, e il monastero degli Angeli insieme colla chiesa furono aggiunti al contiguo Spedale di Santa Maria Nuova e destinati ad uso profano, quelle due mani sparirono, nè si saprebbe dire che sorte abbiano avuto.

[3] *I libri corali del monastero degli Angeli passarono nella Biblioteca Mediceo-Laurenziana; ma quasi tutti privati rapacemente delle miniature. I più intatti, a nostra cognizione, sono il Diurno Domenicale, che contiene le Messe dalla Resurrezione alla domenica della SS. Trinità; e l'altro, dalla Trinità all'Avvento.

ne ricordano, che quando papa Leone X venne a Firenze, egli volle vedere e molto ben considerare i detti libri, ricordandosi avergli udito molto lodare al Magnifico Lorenzo de' Medici suo padre; e che, poichè gli ebbe con attenzione guardati ed ammirati, mentre stavano tutti aperti sopra le prospere del coro, disse: Se fussero secondo la chiesa romana, e non, come sono, secondo l'ordine monastico e uso di Camaldoli, ne vorremmo alcuni pezzi, dando giusta ricompensa ai monaci, per San Piero di Roma: dove già n'erano, e forse ne sono due altri di mano de' medesimi monaci, molto belli. Sono nel medesimo monasterio degli Angeli molti ricami antichi, lavorati con molta bella maniera e con molto disegno dai

Nella terza carta del primo, dentro a un'iniziale, si legge: *Anno Domini* MCCCCIX *completum est hoc opus*, ed ha miniature che corrispondono a questo tempo. Il secondo codice ha la stessa iscrizione nel giro della lettera O, ma coll'anno MCCCCX: il qual anno debbesi riferire solamente al tempo in che esso libro fu scritto, e non a quello, nel quale furono miniate le belle storie ed i suoi ricchi ed elegantissimi ornati; i quali, per caratteri non dubbj, danno a divedere esser fatti quasi un secolo dopo. Di questa opinione fu ancora il conte Cicognara nella sua *Lettera al canonico Moreni, intorno l' antichità d' alcune miniature de' Codici dalla Biblioteca Laurenziana*, stampata nell'*Antologia di Firenze*, tom. XXI, anno 1826.

† E veramente le miniature di questo secondo codice sono d'un secolo posteriori. Esse furono fatte nel 1506 da Attavante fiorentino, come si legge nei libri di spese del monastero degli Angeli sotto il detto anno. Sono due magnifici principj; nell'uno, che è a tergo del primo foglio, è rappresentato il Dio Padre che tiene davanti il Figliuolo crocefisso ed è circondato da otto angeli adoranti e da serafini e cherubini. Sotto é una schiera di santi in mezze figure, e tra questi san Pietro e san Paolo: i sei del mezzo sono dell'ordine Camaldolense. Negli angoli del fregio che inquadra la carta, fatto con bellissimi ornamenti di classico stile, sono i quattro Evangelisti. Nell'altro principio, che è a tergo del foglio 7, è rappresentata la Processione del *Corpus Domini*: composizione che ha un numero infinito di figure disposte con un ordine prospettico molto bene inteso. Anche in questa sono bellissimi e condotti con finitezza mirabile gli ornati del fregio. Quanto al primo codice, in-fol. massimo, coll'anno 1409, ed ora segnato di numero 421, esso contiene diciassette miniature tra grandi e piccole. Al tergo della prima carta è un principio, dove è rappresentata la Risurrezione, con ricchissimi ornati intorno alla lettera R ed intorno alla carta. In un altro principio, a carte 80 tergo, é figurata la Discesa dello Spirito. Nella massima parte di queste miniature, che sono bellissime, a noi pare di veder la mano di Don Lorenzo, specialmente nel primo di questi principj, in parte nel secondo, e in molte figure di profeti e di santi.

Padri antichi di quel luogo,[1] mentre stavano in perpetua clausura, con nome non di monaci, ma di romiti, senza uscire mai del monasterio, nella guisa che fanno le suore e monache de' tempi nostri: la quale clausura durò insino all'anno 1470. Ma, per tornare a Don Lorenzo,[2] insegnò costui a Francesco Fiorentino, il quale dopo la morte sua fece il tabernacolo che è in sul canto di Santa Maria Novella, in capo alla via della Scala, per andare alla sala del papa;[3] ed a un altro discepolo che fu Pisano, il quale dipinse nella chiesa di San Francesco di Pisa, alla cappella di Rutilio di ser Baccio Maggiolini, la Nostra Donna, un San Piero, San Giovanni Batista, San Francesco e San Ranieri, con tre storie di figure piccole nella predella dell'altare. La qual opera, che fu fatta nel 1315,[4] per cosa lavorata a tempera, fu tenuta

[1] In quel luogo non sono più, e nessuno sa dire se si conservino altrove.

[2] † Non sarà fuor di luogo di aggiungere qui la seguente memoria riguardante Don Lorenzo. Nella convenzione passata a' 3 di marzo 1422 tra i Consoli dell'Arte della Lana da una parte, e Gherardo del fu messer Filippo Corsini in nome proprio e di monsignore Amerigo arcivescovo di Firenze suo fratello, dall'altra, per la costruzione della cappella di San Lorenzo, che si doveva fare in Santa Maria del Fiore, secondo il lascito del cardinale Pietro Corsini nel suo testamento dell'ottobre 1403; si legge che i detti Gherardo ed Amerigo, come eredi del cardinale, si obbligano nel termine di diciotto mesi di far dipingere la tavola che doveva andare nell'altare della suddetta cappella, dal Frate degli Angeli (Don Lorenzo) o da altro pittore sufficiente o migliore. Se questa tavola fosse poi data a fare a Don Lorenzo, o ad altri, non c'è riuscito di chiarire. Certo è che ne tace il Vasari, nè si trova ricordata in nessuno degli scrittori che vennero dopo.

[3] *Questo tabernacolo si vede ancora, sebbene alquanto guasto; ma non così però, che non dia a conoscere quanto valse il suo autore nella maestria del disegno, nella finezza dell'esecuzione e nella grazia del colorito.

† Questo Francesco fiorentino, non dicendone il Vasari altro, è difficile potere scoprire chi fosse. Nondimeno noi congetturiamo che forse fu quel Francesco di Michele, che nel 27 di giugno 1385 si allogó a dipingere per lo Spedale di Lemmo, ossia di San Matteo, un tabernacolo a Colonnata del popolo di San Romolo e del piviere di Sesto. In esso doveva figurare la Natività di Cristo, la Coronazione della Madonna, il Giudizio universale: gli Evangelisti nella volta, e nella facciata di fuori l'Annunziata e sotto due angeli. Ma se la nostra congettura ha qualche fondamento, bisognerebbe allora mettere in gran dubbio che egli sia stato scolare di Don Lorenzo, vedendolo lavorare quando il suo preteso maestro era ancora giovanetto di circa quindici anni.

[4] *È certo che qui è corso un errore di stampa, e che il Vasari scrisse 1415.

ragionevole.[1] Nel nostro libro dei disegni, ho di mano di Don Lorenzo le Virtù teologiche fatte di chiaroscuro, con buon disegno e bella e graziosa maniera, intanto che sono per avventura migliori che i disegni di qualsivoglia altro maestro di que'tempi. Fu ragionevole dipintore, ne'tempi di Don Lorenzo, Antonio Vite da Pistoia; il quale dipinse, oltre molte altre cose (come s'è detto nello Starnina), nel Palazzo del Ceppo di Prato, la vita di Francesco di Marco, fondatore di quel luogo pio.[2]

[1] La pittura del discepolo ebbe probabilmente la sorte dell'altare di quella chiesa soppressa.

[2] Nella prima edizione la Vita terminava così: « Fu pianto Fra Lorenzo assai dai monaci, e nella solita loro sepoltura pietosamente riposto ecc., ecc. Né gli mancò dopo la morte chi lo onorasse con quest'epitaffio:

Egregie minio novit Laurentius uti,
Ornavit manibus qui loca plura suis.
Nunc pictura facit fama super aethera clarum,
Atque animi eundem (eiusdem) simplicitasque boni.

† Nelle note alla Vita di Gherardo Starnina abbiamo veduto che queste pitture non sono di Antonio Vite, ma d'altri artefici.

COMMENTARIO

ALLA VITA DI DON LORENZO

Di altre opere di Don Lorenzo recentemente scoperte

Il Vasari, nella edizione del 1568, tacque che Don Lorenzo lavorasse ancora di minio; arte molto e bene esercitata nel monastero degli Angeli: mentre nella prima, del 1550, aveva detto che Don Lorenzo *fu diligentissima persona, come appare oggidì nella infinita quantità di libri da esso miniati nel monastero degli Angeli, et all' Eremo di Camaldoli*; e più sotto soggiungeva, che a' suoi tempi nella cappella papale era ancora un messale fatto dal Monaco Camaldolense per Eugenio IV. Il qual messale, come abbiamo detto, non può essere stato fatto da Don Lorenzo per quel pontefice stato parecchi anni dopo la morte di lui, ma per il cardinale Angelo Acciajuoli. Per qual cagione il Vasari nella ristampa sopprimesse questi particolari, ignoriamo; mentre noi abbiamo da mostrare ch' egli diceva il vero. Perciocchè, avendo esaminato nella Libreria Laurenziana alcuni libri da coro già appartenuti alla chiesa degli Angeli, riscontrammo in quello segnato di numero 421 alcune miniature, se non tutte, che apparivano fatte dalla mano di Don Lorenzo; e per le nostre ricerche istituite altrove ci fu dato trovare nella sagrestia della chiesa dello Spedale di Santa Maria Nuova (dove sono nove pregevoli libri da coro di varie mani) un Diurno Domenicale segnato H, adorno di quarantaquattro miniature bellissime, ma non tutte egualmente conservate. Cinque di esse sono storie assai grandi, e rappresentano la Resurrezione, l' Ascensione di Cristo, con teste di santi e profeti nel fregio ch' è intorno; la Pentecoste, la Ss. Trinità e la Istituzione del sacramento della Eucaristia: le altre minori sono

figure e busti di santi e sante, tutti con grandissima maestria e squisita diligenza condotti. In queste miniature è così schietto e così aperto il carattere originale di Don Lorenzo, che noi non esitiamo d'affermare lui esserne veramente l'autore: e al nostro asserto, che ha fondamento in una piena convinzione, abbiamo ragionevole fiducia che si accorderà il giudizio d'ogni vero intelligente, il quale si ponga ad esaminare attentamente quegli stupendi lavori di minio. E questa nostra opinione ha avuto poi piena conferma dalla testimonianza dei libri di spese dello Spedale suddetto, nei quali abbiamo trovato che a Don Lorenzo furono pagate negli anni 1412 e 1413 alcune somme per miniature messe in un antifonario della chiesa di quel pio luogo.

Anche di altre opere indubitatamente di Don Lorenzo monaco, non rammentate dal Vasari, e da noi scoperte in quest'ultimi tempi, faremo qui memoria; e sono: un'Adorazione dei re Magi, nella Reale Galleria di Firenze, già per l'innanzi tenuta per opera di Fra Giovanni Angelico; un'Annunziazione della Vergine, con quattro santi ai lati, nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti della stessa città, che noi crediamo esser quella stessa tavola che il Vasari per errore attribuisce a Giotto. (Vedi la nota 2 a pag. 373 del tomo I); la Nascita di Gesù Cristo, che è nel compartimento di mezzo di una predella di Fra Giovanni Angelico, che ora si vede sull'altare della Compagnia di San Luca, o Fraternita degli Artefici del Disegno, posta nel chiostro della Santissima Annunziata di Firenze; della quale storia, che noi non dubitiamo di affermare essere opera di Don Lorenzo, fu fino ad ora solamente notato che di tutte le altre di quella predella è la più guasta; ed in fine, le tre gugliette del Deposto di croce di Fra Giovanni Angelico, tavola nell'Accademia suddetta; sulle quali si può vedere quanto da noi fu scritto, annotando il *Saggio intorno a Leonardo da Vinci* del signor Delécluze (Siena, 1844), a pag. 87, in nota. Finalmente, sul carattere e il merito delle pitture di questo monaco, e sulla somiglianza delle opere sue con quelle di Fra Giovanni Angelico, ci sia permesso recitar di nuovo quanto da noi fu scritto a pag. 55, in nota, nel *Saggio* sopra citato: « ..... Lorenzo di Giovanni, monaco, fu tra' migliori dell'età sua ...... tenne alcun poco della maniera di Taddeo Gaddi; lo superò nella finezza dell'esecuzione, nella grazia e nel gusto del colorito. Ma se in questi pregi talvolta rimase alquanto inferiore all'Angelico, non gli cedè però nella parte più essenziale dell'arte; cioè nella convenienza della composizione, nella espressione, e nella potenza di esprimere i profondi affetti dell'anima. Fra Giovanni rese questi sentimenti con tutta quella celeste unzione inspiratagli dalle sue mistiche e profonde meditazioni, la quale sempre infuse nei volti delle sue Vergini e dei suoi santi. Don Lorenzo, non meno religioso dell'Angelico, aggiunse

alle sue figure più severità di sentimento, con uno slancio energico, che rese e caratterizzò con un disegno più risoluto e con maggior varietà di teste e di forme ». Nel Duomo di Volterra, appesa alla parete della navata destra entrando, è una tavola stata quivi trasportata, secondo che si dice, dalla chiesa di San Lorenzo. Essa è divisa in tre scompartimenti. In quel di mezzo è la Madonna seduta in trono con Gesù Bambino che tiene in mano un cardellino. In quello a destra sono i santi Giovanni Battista e Niccolò, e nel sinistro i santi Cristoforo e Michele. Sopra questi due scompartimenti laterali, dentro due tondi, sono le teste di san Cosimo e di san Damiano. Sotto la Madonna è un'iscrizione molto guasta, della quale non si leggono che queste parole: .....ALI · PINXIT ..... M̊ · CCCC..

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLA VITA E DELLE OPERE DI DON LORENZO MONACO

1370 circa. Nasce in Firenze da un Giovanni del popolo di San Michele Bisdomini, ed è battezzato col nome di Pietro.

1390 10 dicembre. Dopo un anno di noviziato, fa professione nel monastero degli Angeli di Firenze.

1399-1400. Dipinge la tavola dell'Annunziata per l'altare della cappella di Chiaro Ardinghelli, nel Carmine di Firenze.

1402. Va a Roma. Miniava allora un messale pel cardinale Angelo Acciajuoli.

1404. Tavola d'Empoli con Maria Vergine in trono e il bambino Gesù che l'abbraccia: alla destra di lei, san Pietro e sant'Antonio Abate; alla sinistra, san Giovanni Battista e un giovane santo colla spada.

1406. Per lo Spedale di Santa Maria Nuova dipinge una tavola coi santi Cosimo e Damiano.

1408. Tavola nel Museo Cluny di Parigi, rappresentante Cristo sul monte e le tre Marie al sepolcro.

1409. Fa i cartoni dipinti per alcune finestre di vetro lavorate da Niccolò di Piero della Magna per l'Oratorio d'Or San Michele.

1410. Dipinge la tavola che era nell'oratorio sotterraneo della chiesa di Montoliveto fuori la porta San Frediano di Firenze.

1412. Per i fratelli Banchini legnajuoli dipinge una tavola in un altare della chiesa di Sant'Egidio dello Spedale di Santa Maria Nuova.

1412-1413. Minia alcuni libri da coro per la detta chiesa.

1413. Dipinge la gran tavola dell'altar maggiore della chiesa del monastero degli Angeli.

1416 10 dicembre. Stima le pitture in fresco fatte da Pietro di Nello nel refettorio dello spedale di Bonifazio.

1417. Per la Compagnia di Gesù Pellegrino in San Gallo dipinge una ricca coltre da morti, facendovi Gesù e il Pellegrino.

1417. Stima insieme con Mariotto di Nardo le pitture dell'oratorio della Compagnia di Santa Maria del Bigallo, fatte da Ambrogio di Baldese.

1421-22. Dipinge la tavola dell'altar maggiore di Sant'Egidio. Costò la pittura fiorini 144 d'oro.

1425. ? Muore in quest'anno, se egli è nato nel 1370, come congetturiamo; ed è morto, come vuole il Vasari, d'anni 55.

TADDEO BARTOLI

PITTORE SANESE

(Nato nel 1363; morto nel 1422)

Meritano quegli artefici che per guadagnarsi nome si mettono a molte fatiche nella pittura, che l'opere loro siano poste non in luogo oscuro e disonorato, onde siano, da chi non intende più là che tanto, biasimate, ma in parte che per la nobiltà del luogo, per i lumi e per l'aria possano essere rettamente da ognuno vedute e considerate: come è stata ed è ancora l'opera pubblica della cappella che Taddeo Bartoli, pittor sanese, fece nel Palazzo di Siena alla Signoria. Taddeo, dunque, nacque di Bartolo di maestro Fredi,[1] il quale fu dipintore nell'età

[1] *Noi crediamo, e per questa credenza ci sono scritture e testimonj autentici, che il Vasari e tutti quelli che lo hanno in ciò seguito, abbiano sbagliato, allorchè vollero che maestro Bartolo di maestro Fredi fosse il padre di Taddeo Bartoli. Infatti, in una carta del 1385 scritta di mano dello stesso Taddeo, colla quale si obbliga di dipingere nel vecchio coro del Duomo senese, egli si dice figliuolo di Bartolo di maestro Mino: il qual Bartolo, dal ruolo de'pittori ascritti al Breve dell'Arte, ov'è segnato il nome di Taddeo, sappiamo che era barbiere. Parimente una scrittura del 1419, nella quale il padre e l'avo suo sono nello stesso modo chiamati, conferma la nostra asserzione. Ed il Mancini, che ebbe tra mano forse quegli stessi documenti che noi citiamo, tiene questa medesima opinione. Laonde oggidì non sarà alcuno che non voglia avere per falso che Taddeo fosse figliuolo di maestro Bartolo di maestro Fredi. Intorno al qual maestro Bartolo è di più da avvertire, che allorquando egli nel 1409 fece testamento, non nominò altro erede ed altro figliuolo che Andrea, il quale seguì l'arte del padre. Che se veramente Taddeo fosse stato un suo secondo figliuolo, non intendiamo perchè in quella sua ultima disposizione dovesse maestro Bartolo averlo tralasciato.

sua mediocre, e dipinse in San Gimignano nella Pieve, entrando a man sinistra, tutta la facciata d'istorie del Testamento vecchio,[1] nella quale opera, che in vero non fu molto buona, si legge ancor nel mezzo questo epitaffio: *Ann. Dom. 1356 Bartolus magistri Fredi de Senis me pinxit.* Nel qual tempo bisogna che Bartolo fusse giovane, perchè si vede in una tavola fatta pur da lui l'anno 1388 in Sant'Agostino della medesima terra, entrando in chiesa per la porta principale a man manca, dov'è la Circoncisione di Nostro Signore con certi Santi, che egli ebbe molto miglior maniera così nel disegno come nel colorito; perciocchè vi sono alcune teste assai belle, e sebbene i piedi di quelle figure sono della maniera antica: ed insomma, si veggiono molte altre opere di mano di Bartolo per quei paesi.[2] Ma per tornare a

[1] *Le pitture di Bartolo di maestro Fredi, nella Pieve di San Gemignano, sono così sformate e guaste da barbari ritocchi, che ben potrebbero dirsi quasi perdute. La iscrizione riferita dal Vasari oggi non vi si legge. Nel riordinamento da noi fatto, l'anno 1842, delle molte tavole della antica scuola senese esistenti nella Galleria delle Belle Arti, credemmo di poter attribuire alcune di esse a Bartolo di maestro Fredi; ma, facendo conto solamente di quelle autenticate, ricorderemo una Presentazione al tempio, uno Sposalizio e un'Assunzione di Nostra Donna, ed altre istorie con piccole figure, le quali facevano parte di una gran tavola coll'Incoronazione di Nostra Donna, fatta da questo pittore per la chiesa de'Francescani di Montalcino: nella cui sagrestia resta ancora la parte principale, dove si legge: ✝ BARTOLVS MAGISTRI FREDI DE SENIS PINXIT ANNO DOMINI MCCCLXXXVIII ✝. Per maggiori particolari di questa, d'una del 1382 in detto luogo, e d'altre e pregevoli opere del maestro Bartolo, si veda il Della Valle nelle *Lettere Senesi*, II, 197 e seg.

† I laterali della tavola dell'Incoronazione furono trasportati dalla chiesa di San Francesco nella cappella delle carceri di Montalcino, donde, non sono molti anni, vennero a Siena, ed oggi si veggono nella Galleria dell'Istituto di Belle Arti. L'altra tavola col Deposto di croce, che è nella sagrestia della suddetta chiesa, con i laterali ora divisi, dove sono figurati varj fatti del B. Filippo da Montalcino, il Battesimo di san Giovanni nel Giordano e l'Angelo custode, ha in basso nella parte di mezzo questa scritta: [*Opus Bartoli*] MAGISTRI FREDI DE SENIS ANNO DOMINI MCCCLXXXII. Senza dubbio questa è la tavola fatta da maestro Bartolo per la Compagnia dell'Annunziata che aveva la sua cappella nella chiesa di San Francesco in Montalcino. Lo strumento della sua allogazione fatto il 9 maggio 1382 è stampato nel vol. I, pag. 292, dei *Documenti per la storia dell'Arte senese* più volte citati.

[2] *Alcuni avanzi, perfettamente conservati, della tavola della Circoncisione e della Strage degl'Innocenti, ricordate dal Della Valle come esistenti al suo

Taddeo, essendogli data a fare nella sua patria, come si è detto, la cappella del Palazzo della Signoria,[1] come al miglior maestro di que' tempi; ella fu da lui con tanta diligenza lavorata, e rispetto al luogo tanto onorata, e per sì fatta maniera dalla Signoria guiderdonata, che Taddeo n'accrebbe di molto la gloria e la fama sua; onde non solamente fece poi, con suo molto onore e utile grandissimo, molte tavole nella sua patria, ma fu chiamato con gran favore, e dimandato alla Signoria di Siena da Francesco da Carrara signor di Padoa, perchè andasse, come fece, a fare alcune cose in quella nobilissima città; dove, nella Rena particolarmente e nel Santo, lavorò alcune tavole ed altre cose, con molta diligenza e con suo molto onore e sodisfazione di quel signore e di tutta la

tempo in Sant'Agostino di San Gemignano, vedemmo noi, pochi anni sono, presso un erede del proposto Malenotti.

† Le pareti della cappella di San Guglielmo nella chiesa di Sant'Agostino, dove Bartolo di Fredi aveva dipinto storie della Vita di Maria Vergine; furono poi barbaramente imbiancate. A' nostri giorni fu tentato di ritornarle in luce; e se n'è scoperta una che rappresenta la Natività di Maria. Sappiamo che maestro Bartolo aveva già fatte nel 1380 le pitture della cappella maggiore del Duomo di Volterra, e che per pagargliene il prezzo gli Operai di quella chiesa dovettero vendere una casa. Vedi le lettere dei Comuni di Siena e di Volterra intorno a questo fatto, pubblicate nel vol. I, pag. 286 e seg., de' citati *Documenti dell'Arte Senese.*

[1] *Le pitture della cappella erano finite nel 1407. E nello stesso anno cominciò Taddeo nell'atrio di essa cappella la colossale figura del san Cristofano, e poco dopo, quelle degli uomini illustri della Repubblica Romana e di alcuni Dei de' gentili, terminate nel 1414. Sotto il capitello della mora destra dell'arco della cappella è questa iscrizione: TADDEUS BARTOLI DE SENIS PINXIT ISTAM CAPPELLAM MCCCCVII CUM FIGURA SANCTI XPHORI ET CUM ISTIS ALIIS FIGURIS 1414. Nel mentre che attendeva a questo lavoro, si ha memoria di altre sue opere fatte in Siena; delle quali è oggi a nostra notizia la tavola dell'Annunziazione, coi santi Cosimo e Damiano, la quale si conserva nella Galleria dell'Istituto di Belle Arti, dove è scritto: THADEUS BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPUS ANNO DOMINI MILLE QUATTROCENTO NOVE; e di un'altra tavola in tre compartimenti, colla Madonna e Gesù Bambino nel mezzo, e due angeli a' piedi che suonano diversi strumenti, con a destra san Giovan Battista, e a sinistra sant'Andrea apostolo; nella quale si legge: TADEUS BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPUS ANNI DOMINI MILLE CCCC.... (forse X, ma non sapremmo accertarlo). Quest'opera, da nessuno conosciuta sin qui, si conserva in Siena in una cappella della Compagnia di Santa Caterina della Notte.

città.[1] Tornato poi in Toscana, lavorò in San Gimignano una tavola a tempera, che tiene della maniera d'Ugolino sanese; la qual tavola è oggi dietro all'altar maggiore della Pieve, e guarda il coro de' preti.[2] Dopo, andato a Siena, non vi dimorò molto, che da uno de' Lanfranchi operaio del Duomo fu chiamato a Pisa: dove trasferitosi, fece nella cappella della Nunziata, a fresco, quando la Madonna saglie i gradi del tempio, dove in capo il sacerdote l'aspetta in pontificale, molto pulitamente; nel

[1] *Pare che le pitture fatte da Taddeo in Padova non esistano più. Nell'ultima Guida di questa città dice il chiarissimo signor marchese Selvatico che non seppe vederne nessuna che potesse senza dubbio assegnarsi all'artefice senese.

† I signori Crowe e Cavalcaselle (op. cit., vol. II, pag. 170 e 171) dicono parimente che della mano di Taddeo niente si vede nella chiesa del Santo e che quanto a quella dell'Arena è certo che le storie della Vita di Maria Vergine nel coro della cappella degli Scrovegni dipinta da Giotto sono deboli cose d'un seguace di Giotto, e non ritengono niente della scuola senese. Nel 1393 a'15 di marzo Taddeo pattuì con Cattaneo Spinola di dipingere per la chiesa di San Luca di Genova due tavole da altare; nell'una doveva essere rappresentata la Beata Vergine con san Giovanni Evangelista, oltre quelle figure che avrebbe detto un certo prete Simone; nell'altra sarebbe stata figurata parimente la Vergine con que' santi che fossero piaciuti al detto Simone. Queste tavole non esistono più: ma nella chiesa di San Cosimo e Damiano di Genova, detta delle Grazie, è una Beata Vergine che allatta Gesù Bambino, che faceva parte di una tavola maggiore, stimata dagl'intendenti opera di Taddeo. Gli strumenti dell'allogazione delle suddette tavole sono pubblicati dal prof. Santo Varni nel suo libretto *Appunti Artistici sopra Levanto* (Genova, Pagano, 1870).

[2] † Erano nella Pieve di San Gemignano, ed ora sono nel Palazzo Pubblico, due tavole di Taddeo; una delle quali, che si trovava nella cappella del fonte battesimale, rappresenta in mezze figure la Vergine con i santi Cristoforo e Niccolò di Bari e due vescovi, e porta la scritta: TADEVS BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPVS; l'altra, ch'era nella stanzetta detta del Pilone, contigua all'oratorio di San Giovanni, figura il vescovo san Gemignano. Nei due laterali di essa sono espressi, in belle e piccole figure, otto fatti della vita di questo santo: i quali tre pezzi, da noi riconosciuti per opera di Taddeo, non esitiamo a credere che componessero la tavola qui rammentata dal Vasari. Sopra due archi della navata di mezzo della stessa Pieve si veggono ancora due affreschi esprimenti il Paradiso e l'Inferno; e nella parte del finestrone, i dodici Apostoli in belle e maestose figure, e al di sopra il Dio Padre con varj santi e profeti; affreschi dipinti parimente da Taddeo, come si ricava dalla seguente iscrizione che leggemmo dove il primo arco a sinistra entrando s'imposta sul capitello della colonna: THADEUS · BARTHOLI · DE · SENIS · PINXIT · HANC · CAPELLAM · M · CCCXCIII. I signori Crowe e Cavalcaselle (op. cit., vol. I, pag. 163) trovano difficoltà a leggervi questo millesimo; e guardando alla rozza esecuzione di quelle pitture, le stimano di qualche anno posteriori al 1393.

volto del quale sacerdote ritrasse il detto operaio, ed appresso a quello se stesso.[1] Finito questo lavoro, il medesimo operaio gli fece dipignere in Campo Santo, sopra la cappella, una Nostra Donna incoronata da Gesù Cristo. con molti Angeli, in attitudini bellissime e molto ben coloriti.[2] Fece similmente Taddeo, per la cappella della sagrestia di San Francesco di Pisa, in una tavola dipinta a tempera, una Nostra Donna ed alcuni Santi, mettendovi il nome suo e l'anno ch' ella fu dipinta; che fu l'anno 1394.[3] E intorno a questi medesimi tempi lavorò

[1] Queste pitture più non esistono.

[2] *È sopra la porta della cappella Aulla. Di questo affresco, caduto l'intonaco dipinto, non restano che alcune teste di angeli: è rimasto tuttavia in essere il primo scialbo, il quale ci ha conservato, delineata colla cinabrese, tutta la composizione di questa storia. I documenti però trovati dal Ciampi tolgono a Taddeo Bartoli questa pittura, e la restituiscono a Pietro da Orvieto, cui si appartiene. Nella stessa città, e per l'altar maggiore della chiesa di San Paolo all'Orto, dipinse una tavola colla Vergine, il Divino Infante e quattro santi in campo d'oro. In essa è scritto: THADEUS BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPUS. MCCCXC. Essa fu portata a Parigi nel 1812, ed ora si conserva nel R. Museo del Louvre.

[3] *Questa tavola, che il Da Morrona vide al suo posto, andò poi dispersa. Oggi per buona sorte è stata ritrovata, ed è nelle mani del signor M. Supino di Pisa, intelligente raccoglitore di cose d'arte; ma essa manca del gradino o zoccolo, dove era questa iscrizione, letta dal Della Valle e dal Da Morrona: THADEUS BARTHOLI DE SENIS PINXIT HOC ANNO DOMINI MCCCXCV. In essa tavola è rappresentata Maria col Figliuolo in mezzo ai santi Francesco, Antonio da Padova e Gherardo. Rimane tuttavia la lunga iscrizione da questi scrittori riferita, la quale dice: VEN · DNA · DNA · DATUCCIA · FILIA · OLIM · S · BETTI · D · SARDIS · ET · UXOR · QDM · S. ANDREE · D · CAMPIGLIS · FECIT · FIERI · HANC · TABULAM · PRO · ANIMABUS · SUOR · DEFVNCTORUM. È osservabile come il colore di questa tavola sia molto più vago e acceso che non d'ordinario in tutte le altre opere di questo pittore.

† Ora questa tavola è a Vienna. Taddeo dipinse, per la stessa madonna Datuccia, la sagrestia della detta chiesa di San Francesco. Queste pitture stettero lungo tempo coperte di bianco. Nel 1852 furono in gran parte restituite alla luce, ed in uno de' pilastri si scoperse la seguente iscrizione: TADĒVS BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPVS ANNO DÑI 1397; e nel pilastro di contro si legge: VEN. DÑA DATVCCIA DE SARDIS FECIT FIERI ISTAM CAPELLAM PRO ANIMA VIRI SVI ET SVORVM. Sono nella parete a destra entrando dipinte, la metà del vero, le sante Caterina, Apollonia, Agnese e Lucia. Dentro, sopra una porta in un tondo, è San Francesco che riceve le stimate. Nella parete di contro all'entrata è la Vergine Annunziata e l'angelo ai lati della finestra, e a quelli dell'altare vi è san Giovan Battista e sant'Andrea. Più basso è la Morte della Vergine e quando essa è portata al sepolcro.

in Volterra certe tavole a tempera;[1] ed in Monte Oliveto una tavola, e nel muro un Inferno a fresco; nel quale seguì l'invenzione di Dante, quanto attiene alla divisione de' peccati e forma delle pene; ma nel sito, o non seppe o non potette o non volle imitarlo.[2] Mandò ancora in Arezzo una tavola, che è in Sant'Agostino, dove ritrasse papa Gregorio undecimo;[3] cioè quello che, dopo essere stata la corte tante diecine d'anni in Francia, la ritornò in Italia. Dopo queste opere ritornatosene a Siena, non vi fece molto lunga stanza, perchè fu chiamato a lavorare a Perugia nella chiesa di San Domenico; dove, nella cappella di Santa Caterina, dipinse a fresco tutta la vita di essa Santa; ed in San Francesco, accanto alla porta della sagrestia, alcune figure, le quali, ancorchè oggi poco si discernino, sono conosciute per mano di Taddeo, avendo egli tenuto sempre una maniera medesima.[4] Se-

[1] *È certo che Taddeo nel 1411 era in Volterra a dipingere per gli uomini della Compagnia di San Francesco. Non sappiamo però quel che vi operasse, e se oggi resti alcun che di sua mano in quella chiesa. Nella sagrestia dell'oratorio di Sant'Antonio è di lui una tavola con varj santi, dove leggesi: TADEUS BARTOLI DE SENIS HOC OPUS PINXIT. 14....; cioè 1418, come vi lesse lo storico Giachi, il quale potè vedere intero questo millesimo. (Vedi la *Guida di Volterra* del 1832, pag. 64).

† Taddeo che s'era allogato a dipingere nell'oratorio della Compagnia di San Francesco di Volterra, ebbe poi con gli uomini di essa per questa cagione lunga lite, nella quale intervennero il Comune di Siena e quello di Volterra, e vi furono lettere dall'una parte e dall'altra, che sono pubblicate nel vol. I, a pag. 49 e seg., de' citati *Documenti* ecc. Forse appartenne a questa Compagnia la tavola che ora si vede appesa alla parete della navata destra, entrando, del Duomo di quella città. Essa è divisa in tre compartimenti: in quel di mezzo è la Vergine in trono col Divin Figliuolo in braccio: nel laterale destro è sant'Ottaviano e san Giovan Battista: e nel sinistro è san Michele e san Francesco. Nella cornice sotto la Vergine è scritto: TADDEVS BARTHOLI D̄ SENIS PINXIT HOC AN. DN̄I MCCCCXI. In San Michele della stessa città è di Taddeo la parte di mezzo d'una tavola ridotta in forma ovale ed incastrata nella parete laterale a destra dell'altar maggiore: rappresenta Nostra Donna col Bambino Gesù sostenuta da alcuni serafini alati dipinti di color di fuoco.

[2] *Queste pitture sono perite.

[3] Da un pezzo non vi è più, nè si sa dove sia.

[4] Di tutte le opere fatte da Taddeo in Perugia, non rimane che una tavola nel refettorio del convento di San Francesco, la quale rappresenta la Vergine

guendo poco poi la morte di Biroldo, signore di Perugia,[1] che fu ammazzato l'anno 1398, si ritornò Taddeo a Siena; dove, lavorando continuamente, attese in modo agli studj dell'arte per farsi valente uomo, che si può affermare, se forse non seguì l'intento suo, che certo non fu per difetto o negligenza che mettesse nel fare, ma sibbene per indisposizione di un male oppilativo che l'assassinò di maniera, che non potette conseguire pienamente il suo desiderio. Morì Taddeo, avendo insegnato l'arte a un suo nipote chiamato Domenico, d'anni cinquantanove;[2] e le pitture sue furono intorno agli anni

col Bambino, e due angeli ai piedi di lei, che suonano istrumenti, con questa iscrizione a basso: THADEUS BARTHOLI DE SENIS PINXIT HOC OPUS. M·CCCC·III.

† Per San Francesco di Perugia fece Taddeo una tavola dipinta da due faccie. Nell'una di esse rappresentò San Francesco circondato da sei serafini, che calpesta le figure simboliche della Ricchezza, della Voluttà e del Comando; alla sinistra stanno sant'Ercolano e san Francesco, a destra san Lodovico e san Costanzo. Nell'altra figurò nel mezzo Maria Vergine in seggio tra i serafini, ed in basso due angeli che suonano strumenti musicali: a sinistra è santa Maria Maddalena e san Giovanni Battista; a destra san Giovanni Evangelista e santa Caterina Vergine e Martire. In una cartella è la iscrizione sopra riferita. Nella predella sono tre storiette, cioè: Sant'Antonio che risuscita un putto; Sant'Elisabetta che salva un fanciullo caduto in un pozzo; e San Francesco che riceve le stimate. Queste tavole sono ora nella Pinacoteca di Perugia sotto i numeri 20, 48 e 49. In Sant'Agostino della suddetta città si vede appesa alla parete di destra della crociera un'altra tavola di Taddeo, nella quale è rappresentata la Discesa dello Spirito Santo. Sotto vi si legge: THADEVS BARTHOLI PINXIT. HOC OPVS FECIT FIERI ANGELELLA PETRI PRO ANIMA IOHANNIS FILII SVI. ANNO DOMINI · MCCCCIII. (Vedi GUARDABASSI, *Indice-Guida*, p. 216).

[1] *Il vero nome di questo capitano di ventura è Biordo de'Michelotti.

[2] *Taddeo, che fece testamento nel 26 di agosto del 1422 (pubblicato in estratto nel vol. II, p. 107, de'citati *Documenti dell'Arte Senese*), chiamando erede universale maestro Gregorio di Cecco di Luca pittore senese, suo figliuolo adottivo, e creato, era già morto nel settembre dello stesso anno. Non abbiamo nessuna ragione di dubitare che questo maestro Gregorio non sia quello stesso pittore, del quale è nella sagrestia del Duomo senese una tavola con Maria Vergine che allatta il Divino Figliuolo, circondata da sei angioletti che suonano varj strumenti; opera autenticata dalla iscrizione: GREGORIUS DE SENIS PINXIT HOC. ANNO DOMINI M·CCCC·XX·III. Un piccolo intaglio di questa tavola molto graziosa, sebbene di maniera alquanto più antiquata di quelle del Bartoli, si può vedere nel vol. III, pag. 19, della *Storia della Pittura* ecc., del prof. Rosini.

† Una volta era in Sant'Agostino di Siena, sull'altare della cappella Marescotti, una tavola dipinta da Taddeo insieme con Gregorio. Vi era scritto: TADDEVS ET GREGORIVS DE SENIS PINXERVNT. MCCCCXX. Una sua tavoletta colla

di nostra salute 1410. Lasciò dunque, come si è detto, Domenico Bartoli suo nipote e discepolo,[1] che, attendendo all'arte della pittura, dipinse con maggiore e migliore pratica; e nelle storie che fece, mostrò molto più copiosità, variandole in diverse cose, che non aveva fatto il zio. Sono nel Pellegrinario dello Spedale grande di Siena due storie grandi lavorate in fresco da Domenico, dove e prospettive ed altri ornamenti si veggiono assai ingegnosamente composti.[2] Dicesi essere stato Domenico modesto e gentile, e d'una singolare amorevolezza e liberalissima cortesia; e che ciò non fece manco onore al

Natività di Gesù Cristo si vede ancora nella chiesa de' Servi, sopra la tavola della Strage degl'Innocenti dipinta nel 1491 da Matteo di Giovanni Bartoli pittore senese. Vi è scritto: TADEVS · BARTOLI · DE · SENIS · PINXIT · HOC · OPVS · ANNI · DOMINI · MCCCCIIII.

[1] *Nacque in Asciano. Come dubitiamo che egli non fosse nipote di Taddeo, così neghiamo che sia suo scolare; vedendo qual diversità passi fra la maniera di questi due artefici.

† Nacque in Asciano, terra a sedici miglia da Siena, nei primi anni del secolo XV, da un Bartolo di Gherzo. Il suo nome apparisce nel Ruolo de' pittori scritti al Breve dell'Arte sotto l'anno 1428. Sposò nel 1440 Antonia di Viva di Pace Pannilini, che non gli fece figliuoli, e morì, per quanto pare, nel 1449. Se oggi si può affermare che egli non fu nipote di Taddeo, non si può però negare che nella sua maniera non arieggi alcun poco quella del suo preteso zio. In Sant'Agostino di Asciano si vede ancora una sua tavola allogatagli il 5 di giugno 1437. Il contratto fu pubblicato nel vol. II, pag. 171, de' citati *Documenti dell'Arte Senese*. Rappresenta Maria Vergine in trono con quattro santi: sopra, nel mezzo, è un Dio Padre che benedice, e a' lati l'Annunziata e l'angelo. Nel gradino sono storiette della Vita di santa Caterina Vergine e Martire. I signori Crowe e Cavalcaselle la dicono opera di miglior maniera di quella che è in Perugia del 1448, di cui vedi nella nota seguente, onde hanno qualche difficoltà di ascriverle ambedue alla stessa mano. (Op. cit., vol. III, p. 54).

[2] *Le storie dipinte in quel luogo da Domenico fra il 1440 e il 1444, erano sei, cioè: il Governo degl'Infermi; la Limosina ai poverelli; il Maritare delle fanciulle dello Spedale; il privilegio della Erezione di esso; il suo Ingrandimento, e la Donazione d'un possesso detto la Corticella. Esse, tranne l'ultima, anche oggi esistono.

† Oltre a queste storie del Pellegrinaio, dipinse una Nostra Donna di Misericordia sopra la graticola della chiesa dello Spedale, da gran tempo perduta. Fece ancora dal 1435 al 1440 alcune storie in fresco nella sagrestia del Duomo di Siena, de' quattro Patroni della città, sant'Ansano, san Vittorio, san Savino e san Crescenzio, le quali perirono in un incendio. Nella Galleria dell' Istituto di Belle Arti di Siena è una tavoletta con Maria Vergine che posa un ginocchio in terra, e sull'altro tiene il suo Divin Figliuolo. Cinque angeletti che suonano varj

nome suo, che l'arte stessa della pittura. Furono l'opere di costui intorno agli anni del Signore 1436;[1] e l'ultime furono, in Santa Trinita di Firenze, una tavola dentrovi la Nunziata; e nella chiesa del Carmine, la tavola dell'altar maggiore.[2]

Fu ne' medesimi tempi e quasi della medesima maniera, ma fece più chiaro il colorito e le figure più basse, Alvaro di Piero di Portogallo, che in Volterra fece più tavole; ed in Sant'Antonio di Pisa n'è una, ed in altri luoghi altre, che per non esser di molta eccellenza non occorre farne altra memoria.[3] Nel nostro Libro è una

strumenti, le fanno corona. In alto è un diadema d'oro, nel quale svolazza un nastro, dove è scritto: *Ave stella micans gemmaque pretiosa.* Sotto ai piedi della Vergine a lettere compenetrate si legge: OH DECUS O SPETIES O STELLA SUPREMI | ETERIS (*sic*) EXAUDI MISEROS FAMULOSQUE DEPRECANTES | DOMINICUS DOMINI MATREM TE PINXIT ET ORAT ANNO MCCCCXXXIII.

[1] † La tavola dipinta da Domenico Bartoli pel monastero di Santa Giuliana di Perugia è ora nella Pinacoteca di questa città. Essa è un'áncona divisa in cinque compartimenti. In quel di mezzo è la Vergine seduta in trono col Divin Figliuolo in braccio. A' piedi di lei è inginocchiata la badessa suor Antonia che fece fare quest'opera. Alla destra della Vergine sono ne' compartimenti laterali san Giovan Battista e san Benedetto; alla sinistra santa Giuliana e san Bernardo. Sotto la Madonna, dentro un cartellino, si legge a lettere compenetrate: DOMINICVS · BARTOLI · DE · SENIS · PINXIT. Nel fregio della base del compartimento di mezzo è questa iscrizione: HOC · OPVS · FECIT · FIERI · DOMINA · ANTONIA · FILIA · FRANCISCI · DE · DOMO · BVCHOLIS · ABBATISSA · ISTIVS · MONASTERII · IN · ANNO · D · MCCCCXXVIII · DE · MENSE · MAI.

[2] Nè la tavola per Santa Trinita, nè quella pel Carmine si saprebbe dire che fine abbiano avuto.

† Quanto ad una Nunziata in Santa Trinita, noi sappiamo che una tavola con questo soggetto fu cominciata a dipingere per la cappella Buondelmonti da Giovanni Toscani e finita da Giuliano d'Arrigo detto Pesello. Nella cappella Ardinghelli della detta chiesa, per la quale fece lo stesso Toscani alcune pitture, aveva dipinto la volta un frate Domenico, che forse il Vasari scambiò con Domenico Bartoli.

[3] * Di questo pittore portoghese, niuno degli annotatori del Vasari ha saputo darci notizia alcuna che valesse ad accrescere quel poco che ne ha detto il Biografo aretino, nè seppe indicare di lui opera nessuna. La *Guida per la città di Volterra* (Volterra, 1832), tenendo dietro alle parole del Vasari, sospetta che una tavola coll'anno 1408, la quale si vede nella sagrestia di Sant'Agostino, possa essere una delle varie opere fatte in quella città da questo pittore. Il conte Raczynski, nel suo libro intitolato *Les Arts en Portugal* (Paris, 1846), altro non ci dice se non di aver veduto, nell'*Hôtel Barba*, un vecchio quadro di questo pittore, del quale parla il Taborda (*Regole dell'Arte della Pittura*; Lisbona, 1815)

ALBERETTO DELLA FAMIGLIA DI TADDEO BARTOLI

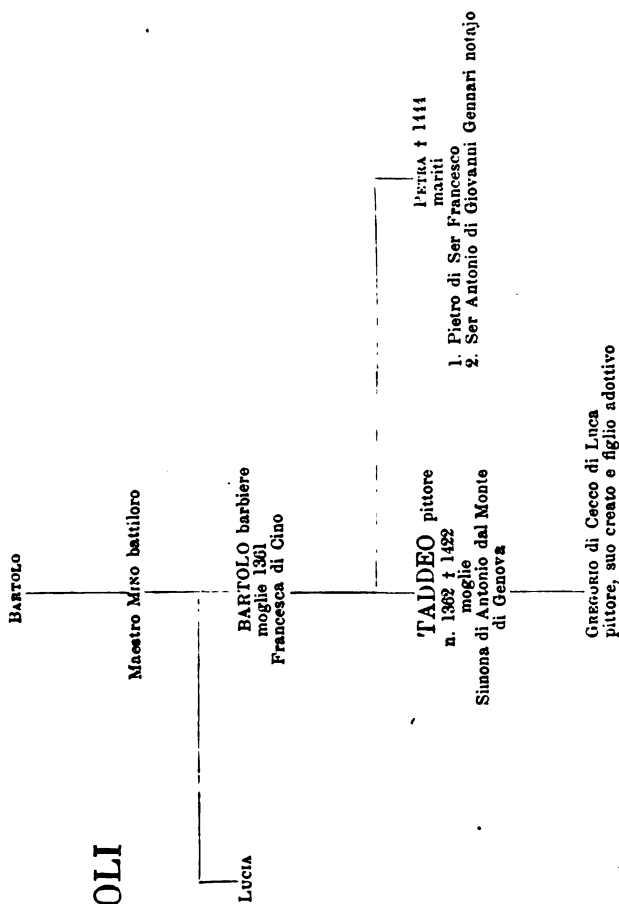
carta disegnata da Taddeo molto praticamente, nella quale è un Cristo e due Angeli ecc.

all'articolo Alvaro do Pietro, della maniera di quelli che si attribuiscono a Vasco. Esso rappresenta una Nostra Donna in trono col Bambino Gesù, e alcuni Santi. E il visconte di Juromenha non seppe comunicare al Raczynski se non questo poco: « *Alvaro Pires* fu pittore del re Don Emmanuele. Vedi il libro XXVI « di Don Giovanni, fol. 51 ». Ma un pittore, il quale fu contemporaneo ed imitatore del Bartoli, come potè essere il pittore di Emmanuele di Portogallo, che regnò dal 1495 al 1521? Checchè ne sia di questa incongruenza istorica, noi siamo lieti di poter render conto di una preziosa tavola di questo Alvaro, che è nella prima cappella, a destra entrando, della chiesa di Santa Croce in Fossabanda, fuori di Pisa. In questa tavola, con figure grandi quanto il vivo, è figurata Nostra Donna col Divino Figliuolo, seduta in trono e circondata da angeli; uno dei quali offre al Bambino una viola; un altro, a sinistra della Vergine, gli presenta sur un deschetto un cardellino e alcune spighe di grano. Il Divino Fanciullo, ritto in piè sul sinistro ginocchio della Madre, si mostra incerto quale delle due offerte debba scegliere, e con dolcissimo atto si rivolge a lei per domandarle consiglio. Due angeli siedono nel dinanzi, suonando strumenti. Questo dipinto è di colorito vago e chiaro, di bello e puro stile di disegno, e condotto con modo fermo ed espressivo. In basso è scritto: ALVARO · PIREZ · D EVORA · PINTOR.

† Abbiamo veduto che questo Alvaro in compagnia d'altri pittori dipinse nel 1411 la facciata del Palazzo del Ceppo di Prato.

*Un'altra sua opera dagli scrittori non citata, la quale per le sue dimensioni e per la copia delle figure è certamente la più grande e più ricca che Taddeo dipingesse, si vede sopra la porta di mezzo della Cattedrale di Montepulciano. Essa è un'àncona in forma di gran trittico: nella parte di mezzo è figurata l'Assunzione di Nostra Donna, accompagnata da una moltitudine di angeli, pieni di grazia e in atti bellissimi. Nei lati sono molti santi; molte storie in piccole e belle figure adornano il gradino, i pilastri, le guglie, gli archetti e ogni altro finimento della tavola; che volendone numerare tutte le teste, sommerebbero a non meno di dugento. Noi potemmo, col mezzo di una scala, avvicinarci al gradino, e leggere parte della seguente iscrizione, che è tra esso e la tavola: THADEUS BARTOLI DE SENIS. DEPIN[*xit*] QUESTA OPERA AL TEMPO DI MISSER ....

† I signori Crowe e Cavalcaselle riportano questa iscrizione tutta in volgare, mentre, come si vede, una parte è in latino, e vi aggiungono l'anno MCCCCI. (Op. cit., vol. I, p. 162). Il Manni, nelle note al Baldinucci, dice che di Taddeo è una tavola sull'altare della cappella di San Paolo posta nel popolo de' Ss. Vito e Modesto a Collegarli nelle colline di San Miniato; nella qual tavola si legge: *Taddeo Bartolomei da Siena dipinse* MCCCLXXXIX. *Prete Andrea Bindacchi rettore.* Ma noi crediamo che la iscrizione sia in latino e che dica forse così: TADDEVS BARTOLI DE SENIS PINXIT. A. D. MCCCLXXXVIIII. TEMPORE PRESBITERI ANDREE BINDACCHI RECTORIS. È in un altare della chiesa dell'Osservanza fuori di Siena una tavola con Nostra Donna e varj santi, che Taddeo dipinse nel 1413 pel monastero oggi soppresso di Santa Petronilla, fuori della porta di Camollia; e nelle stanze dell'Opera del Duomo sono alcune tavolette dipinte da Taddeo nel 1405 che già formavano gli sportelli dell'organo della detta chiesa.

ALBERETTO
DELLA FAMIGLIA
DI
TADDEO BARTOLI
Bartolo
Maestro Mino battiloro
Lucia
BARTOLO barbiere
moglie 1361
Francesca di Cino
TADDEO pittore
n. 1362 † 1422
moglie
Sinona di Antonio dal Monte
di Genova
Petra † 1444
mariti
1. Pietro di Ser Francesco
2. Ser Antonio di Giovanni Gennari notajo
Gregorio di Cecco di Luca
pittore, suo creato e figlio adottivo

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLA VITA E DELLE OPERE DI TADDEO BARTOLI

1362. Nasce in Siena da Bartolo barbiere di maestro Mino e da Francesca di Cino.

1385-86 7 febbrajo. Si alloga a dipingere le figure sopra il coro del Duomo.

1389. Consigliere dell'Operajo del Duomo.

1389. Tavola nella cappella di San Paolo nel popolo de' Santi Vito e Modesto a Collegarli.

1390. Tavola a Pisa nella chiesa di San Paolo in Orto, ora nel Museo di Parigi.

1393. Dipinge su i primi due archi della Collegiata di San Gimignano il Paradiso e l' Inferno.

1393. Si obbliga a dipingere due tavole per Cattaneo Spinola nella chiesa di San Luca di Genova.

1395. Fa la tavola per la cappella della sagrestia di San Francesco di Pisa.

1397. Pitture della sagrestia della detta chiesa.

1399-1400. In questo spazio di tempo forse fu a Padova.

1401 4 febbrajo. Gli sono allogate le pitture della cappella di Sant' Antonio nel Duomo di Siena.

1401. Tavola nella cattedrale di Montepulciano.

1401 10 giugno. Prende a dipingere sei storie del vecchio Testamento nella parete sopra la porta della sagrestia del Duomo di Siena.

1401 21 luglio. Fa la predella alla tavola dell'altare della cappella del Palazzo Pubblico di Siena.

1401 11 ottobre. Dipinge le figure alla passina della cappella dell'altare maggiore del Duomo suddetto.

1403. Fa in San Francesco di Perugia una tavola dipinta da due faccie ed un'altra in Sant' Agostino della detta città.

1404. Ha licenza di ritornare a Perugia per certi suoi negozi.

1404 di maggio. Toglie a dipingere le pareti e cappelle che erano intorno al coro del Duomo di Siena.

1404. Tavoletta a' Servi in Siena colla Natività di Gesù Cristo.

1405. Dipinge gli sportelli degli organi del Duomo di Siena, dove è figurato il *Credo.*

1406. Fa quattro storie dietro all'altare maggiore del Duomo.

1406 25 agosto. Gli sono allogate le pitture della cappella del Palazzo Pubblico.

1407 19 ottobre. Toglie a dipingere nella sala del Concistoro del detto Palazzo le figure di Gesù Cristo e di san Tommaso.

1407. Dipinge l'Assunta nella tenda dell'organo del Duomo.

1408 8 gennajo. Gli si dà a dipingere un san Cristofano sulla porta che mette nella saletta accanto al Concistoro nel detto Palazzo.

1408 11 aprile. La detta figura è finita e stimata 33 fiorini d'oro.

1409. Tavola dell'Annunziata alle Belle Arti di Siena.

1410. Tavola nella Compagnia di Santa Caterina della Notte.

1410. Finisce le figure di Gesù Cristo e di san Tommaso sulla parete della porta del Concistoro.

1411. Dipinge due tavole a Volterra, l'una ora in San Michele, l'altra nel Duomo.

1411. Ha lite coi Volterrani.

1412. Risiede nel supremo Magistrato.

1413. Tavola per le monache di Santa Petronilla fuori della porta di Camollìa.

1413. Torna a Perugia.

1413 11 ottobre. Gli è allogata la pittura dell'atrio avanti la cappella del Palazzo Pubblico di Siena.

1414. Finisce le pitture dell'atrio e della cappella del detto Palazzo.

1416. Risiede nel supremo Magistrato.

1416. Gli è commesso di sollecitare la perfezione della fonte del Campo di Siena.

1416. È riserbata a lui la pittura della Porta Nuova e di San Viene, qualora fosse deliberato che si facesse.

1418. Tavola della chiesa di Sant'Antonio di Volterra.

1420. In compagnia di Gregorio di Cecco di Luca suo creato ed erede dipinge una tavola nella cappella Marescotti in Sant'Agostino di Siena.

1421 novembre e dicembre. Risiede.

1422 26 agosto. Fa testamento e muore nello stesso mese ed anno.

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLA VITA E DELLE OPERE DI BARTOLO DI MAESTRO FREDI

1353 13 dicembre. Piglia a pigione insieme con Andrea di Vanni una bottega con casa dallo Spedale della Misericordia, posta dirimpetto alla chiesa del detto Spedale.

1357 5 febbrajo. Sposa Bartolommea di Cecco. Morta nel 1429.

1361. Dipinge nella sala del Consiglio del Palazzo Pubblico di Siena.

1366 21 ottobre. Dal Comune di San Gimignano si delibera che egli dipinga nella sala pubblica un frate Agostiniano ed un Olivetano.

1367 21 giugno. Si alloga a dipingere una tavola all' Arte de' Fornai, per il prezzo di 30 fiorini.

1374. Pitture della cappella de' Maestri di Pietra nel Duomo di Siena.

1380. Dipinge la cappella dell' altar maggiore della chiesa cattedrale di Volterra.

1389. Insieme con Andrea suo figliuolo e Luca di Tommè, dipinge la tavola della cappella dell' Arte de' Calzolai in Duomo pel prezzo di 130 fiorini d' oro.

1391. Si alloga a dipingere una tavola per la chiesa di Montoliveto fuori della porta Tufi di Siena.

1391. Dipinge nella sala del Consiglio del Palazzo Pubblico i ribelli del Comune di Siena.

1392. Tavola di San Pietro per una cappella del Duomo.

1392 9 maggio. Toglie a dipingere una tavola per la Compagnia dell' Annunziata in San Francesco di Montalcino.

1393. Riatta e ridipinge il Mappamondo nella sala delle Balestre del Palazzo Pubblico di Siena. Ebbe in questo lavoro per compagni Cristofano di maestro Bindoccio e Meo di Pietro.

1393\. Con Giusaffà di Filippo e col suddetto Cristofano di maestro Bindoccio dipinge la Biscia nella facciata del suddetto Palazzo Pubblico.

1397-1398\. Fa la figura di san Vittorio in uno dei tabernacoli del coro intorno all'altare maggiore del Duomo.

1407 3 agosto. Fa testamento.

1410 26 gennajo. Muore ed è sepolto in San Domenico nel chiostro, lungo il muro del refettorio e presso l'ingresso del convento.

LORENZO DI BICCI

PITTORE FIORENTINO

(Nato nel 1350?; morto nel 1427)

Quando gli uomini che sono eccellenti in uno qualsivoglia onorato esercizio, accompagnano la virtù dell'operare con la gentilezza de' costumi e delle buone creanze, e particolarmente con la cortesia, servendo chiunque ha bisogno dell'opera loro, presto e volentieri; eglino senza alcun fallo conseguono, con molta lode loro e con utile, tutto quello che si può in un certo modo in questo mondo desiderare: come fece Lorenzo di Bicci pittor fiorentino,[1] il quale essendo nato in Firenze l'anno 1400,[2] quando appunto l'Italia cominciava a esser travagliata dalle guerre che poco appresso la condussero a mal termine,[3] fu quasi nella puerizia in bonissimo credito; perciocchè, avendo sotto la disciplina paterna i buoni costumi, e da Spinello

[1] † Nella prima parte del Commentario che segue, parendoci che il solito mezzo delle note non sarebbe stato bastante, abbiamo raccolto tutto ciò che potrà servire a rimediare alla grande confusione che si riscontra nella presente Vita.

[2] *Sbaglia il Vasari nell'assegnare alla nascita di Lorenzo di Bicci l'anno 1400; imperciocchè già sin dal 1370 si trova registrato, come pittore, ne' libri delle Prestanze nell'Archivio delle Decime Granducali; e nel 1373 ebbe un figliuolo, ch'è Bicci, del quale diremo in appresso. A queste prove si aggiungono le altre trovate negli archivj fiorentini dal Baldinucci, degli anni 1375, 1386, e 1398.

[3] *Ciò è falso storicamente. Le guerre che condussero a mal termine l'Italia, non cominciarono nel 1400, ma nel 1494. Le antecedenti portarono non morte, ma portarono o prepararono sistemi di governo più assoluti, o monarchie.

pittore apparato l'arte della pittura, ebbe sempre nome non solo di eccellente pittore, ma di cortesissimo ed onorato valente uomo. Avendo, dunque, Lorenzo così giovinetto fatto alcune opere a fresco in Firenze e fuora per addestrarsi; Giovanni di Bicci de' Medici, veduta la buona maniera sua, gli fece dipigner nella sala della casa vecchia de' Medici (che poi restò a Lorenzo fratel carnale di Cosimo vecchio, murato che fu il palazzo grande) tutti quegli uomini famosi che ancor oggi assai ben conservati vi si veggiono.[1] La quale opera finita, perchè Lorenzo di Bicci desiderava, come ancor fanno i medici che si esperimentano nell'arte loro sopra la pelle de' poveri uomini di contado, esercitarsi ne' suoi studj della pittura, dove le cose non sono così minutamente considerate, per qualche tempo accettò tutte l'opere che gli vennono per le mani:[2] onde, fuor della Porta a San Friano, dipinse, al ponte a Scandicci, un tabernacolo nella maniera che ancor oggi si vede; ed a Cerbaia, sotto un portico, dipinse in una facciata, in compagnia d'una Nostra Donna, molti Santi, assai acconciamente. Essendogli poi dalla famiglia de' Martini fatta allogazione d'una cappella in San Marco di Firenze, fece nelle facciate, a fresco, molte storie della Madonna, e nella tavola essa Vergine in mezzo a molti Santi; e nella medesima chiesa, sopra la cappella di San Giovanni Evangelista, della famiglia de' Landi,[3] dipinse a fresco un Agnolo Raffaello e Tobia.[4] E poi, l'anno 1418, per

[1] La casa vecchia de' Medici, poi palazzo Ughi, oggi diviso in più case, confinava dall'una parte col palazzo fatto fabbricare da Cosimo il Vecchio e poi accresciuto dai Riccardi (onde ancor si denomina), e il palazzo fatto pochi anni sono rifabbricare dal Lorenzi, ed ora passato ad altri possessori. Delle pitture non riman più nulla.

[2] * Questo biasimo è dovuto a Neri di Bicci, e non a Lorenzo di Bicci suo avo.

[3] † Il Del Migliore afferma che dopo aver fatto molte diligenze non gli era riuscito di trovare che i Landi avessero avuto una cappella in quella chiesa.

[4] Le pitture a fresco, nel rifarsi la chiesa, furono distrutte. La tavola fu portata altrove, e già fin dal tempo del Biscioni, che ciò notava nelle sue postille al *Riposo* del Borghini, non se ne sapeva più nulla.

Ricciardo di messer Niccolò Spinelli fece nella facciata del convento di Santa Croce, in sulla piazza, in una storia grande a fresco, un San Tommaso che cerca la piaga a Gesù Cristo, ed appresso ed intorno a lui tutti gli altri Apostoli che reverenti ed inginocchioni stanno a veder cotal caso. Ed appresso alla detta storia fece, similmente a fresco, un San Cristofano alto braccia dodici e mezzo, che è cosa rara; perchè insino allora, eccetto il San Cristofano di Buffalmacco, non era stata veduta la maggior figura, nè, per cosa grande (sebbene non è di buona maniera), la più ragionevole e più proporzionata immagine di quella in tutte le sue parti: senza che l'una e l'altra di queste pitture furono lavorate con tanta pratica, che ancora che siano state all'aria molti anni, e percosse dalle pioggie e dalla tempesta per esser volte a tramontana,[1] non hanno mai perduta la vivezza dei colori, nè sono rimase in alcuna parte offese. Fece ancora, dentro la porta che è in mezzo di queste figure, chiamata la porta del Martello, il medesimo Lorenzo, a richiesta del detto Ricciardo e del guardiano del convento, un Crocifisso con molte figure;[2] e nelle facciate intorno, la confermazione della regola di San Francesco fatta da papa Onorio; ed appresso, il martirio di alcuni Frati di quell'Ordine che andarono a predicare la fede fra i Saracini. Negli archi e nelle volte fece alcuni re di Francia, frati e divoti di San Francesco, e gli ritrasse di naturale; e così molti uomini dotti di quell'Ordine e segnalati per dignità, cioè vescovi, cardinali e papi: in fra i quali sono ritratti di naturale, in due tondi delle volte, papa Niccola IV e Alessandro V.[3] Alle quali tutte figure, ancorchè facesse

[1] * Non sono a tramontana, ma tra mezzodì e ponente, ossia a libeccio.

[2] † Il crocifisso è opera di Neri di Bicci del 1469.

[3] * Coi *Ricordi* di messer Tommaso di Leonardo Spinelli si vengono ad emendare, in tutto questo passo del Vasari, due errori. 1. Colui che fece le spese per queste dipinture, non fu Ricciardo di messer Niccolò, ma il detto Tommaso di Leonardo Spinelli. 2. La storia di San Tommaso che cerca la piaga al Redentore,

Lorenzo gli abiti bigi, gli variò nondimeno, per la buona pratica che egli aveva nel lavorare, di maniera che tutti sono fra loro differenti: alcuni pendono in rossigno, altri in azzurriccio, altri sono scuri, ed altri più chiari; ed in somma sono tutti varj e degni di considerazione: e, quello che è più, si dice che fece questa opera con tanta facilità e prestezza, che facendo una volta chiamare il guardiano, che gli faceva le spese, a desinare, quando appunto aveva fatto l'intonaco per una figura e cominciatala, egli rispose: fate le scodelle, che io faccio questa figura, e vengo. Onde a gran ragione si dice che Lorenzo ebbe tanta velocità nelle mani, tanta pratica ne' colori, e fu tanto risoluto, che più non fu niun altro giammai. È di mano di costui il tabernacolo in fresco ch'è in sul canto delle monache di Foligno,[1] e la Madonna ed alcuni Santi che sono sopra la porta della chiesa di quel monasterio, fra i quali è un San Francesco che sposa la povertà.[2] Dipinse anco nella chiesa di Camaldoli di Firenze, per la Compagnia de' Martiri, alcune storie del martirio d'alcuni Santi; e nella chiesa, due cappelle che mettono in mezzo la cappella maggiore.[3] E perchè queste pitture piacquero assai a tutta la città universalmente, gli fu, dopo che l'ebbe finite, data a di-

fu dipinta non nel 1418, ma molti anni dopo la morte di Lorenzo di Bicci. Ecco le parole del ricordo: « Nell'anno 1440 io feci un tetto fuori la porta del Mar« tello che viene dal lato del Borgo, e lastricata la via dinanzi colla storia di « san Tommaso quando mette la mano nel costato di Cristo, con più altre storie, « come si dimostra: costonmi fiorini 175 di suggello ». (Vedi Moisè, *Santa Croce di Firenze, Illustrazione* ecc., Firenze 1845). Delle pitture della facciata nulla rimane, perchè rifatta; di quelle dentro alla porta del Martello restano alcuni avanzi.

[1] *Questo tabernacolo (oggi perito) non potè esser dipinto da Lorenzo di Bicci, imperciocchè la compra della casa sul canto da aggiuntarsi al monastero risulta dal Libro delle Ricordanze essere stata fatta nel 1473, nel qual tempo Lorenzo era già morto da un pezzo. (Gargani, *Illustrazione del Cenacolo del monastero di Sant' Onofrio detto di Fuligno* ecc. Firenze 1846).

[2] *Pitture anch'esse perite.

[3] *Distrutte insieme colla chiesa e convento, al tempo dell'assedio.

pignere nel Carmine dalla famiglia de' Salvestrini (la quale è oggi quasi spenta, non essendone, ch'io sappia, altri che un Frate degli Angeli di Firenze, chiamato Fra Nemesio, buono e costumato religioso) una facciata della chiesa del Carmine; dove egli fece i Martiri, quando essendo condennati alla morte, sono spogliati nudi e fatti camminare scalzi sopra triboli seminati dai ministri de' tiranni, mentre andavano a esser posti in croce, siccome più in alto si veggono esser posti, in varie e stravaganti attitudini. In questa opera, la quale fu la maggiore che fusse stata fatta insino allora, si vede fatto, secondo il sapere di que' tempi, ogni cosa con molta pratica e disegno, essendo tutta piena di questi affetti che fa diversamente far la natura a coloro che con violenza sono fatti morire. Onde io non mi maraviglio, se molti valenti uomini si sono saputi servir d'alcune cose che in questa pittura si veggiono. Fece, dopo queste, nella medesima chiesa molte altre figure, e particolarmente nel tramezzo due cappelle:[1] e ne' medesimi tempi, il tabernacolo del canto alla Cuculia, e quello che è nella via de' Martelli, nella faccia delle case; e sopra la porta del Martello di Santo Spirito, in fresco, un Sant'Agostino che porge a' suoi Frati la regola.[2] In Santa Trinita dipinse a fresco la vita

[1] Da lungo tempo tutte queste pitture del Carmine più non si veggono.

† Fino dal giugno 1858 il padre Santi Mattei carmelitano ritornò in luce dal bianco che da centotrentott'anni le ricopriva, le pitture delle pareti della cappella in testata della sagrestia del Carmine. Esse rappresentano storie della Vita di santa Cecilia, alla quale era dedicata quella cappella. (Vedi P. Santi Mattei, *Ragionamento intorno all'antica chiesa del Carmine di Firenze*. Firenze, Giuntini, 1869, in-16, pag. 61 e seg.). I signori Crowe e Cavalcaselle (op. cit., vol. II, p. 30) propendono a creder quelle pitture di Lorenzo di Bicci. Ma per la stessa ragione dello scambio de' nomi, come sospettiamo che le altre pitture del Carmine date dal Vasari a Lorenzo sieno invece del figliuolo; così di lui crediamo ancora quelle della sagrestia.

[2] Il tabernacolo del Canto alla Cuculia è tuttavia in essere, e la pittura ancor visibile, sebbene in più luoghi scrostata, segnatamente nelle figure a' lati del tabernacolo medesimo. L'altro in via de' Martelli più non sussiste. Della pittura sulla porta di Santo Spirito non è rimasto vestigio.

di San Giovan Gualberto, nella cappella di Neri Compagni.[1] E nella cappella maggiore di Santa Lucia nella via de' Bardi, alcune storie in fresco della vita di quella Santa per Niccolò da Uzzano, che vi fu da lui ritratto di naturale, insieme con alcuni altri cittadini.[2] Il quale Niccolò, col parere e modello di Lorenzo, murò vicino a detta chiesa il suo palazzo;[3] ed il magnifico principio per una Sapienza, ovvero Studio, fra il convento de' Servi e quello di San Marco; cioè dove sono oggi i lioni.[4] La quale opera veramente lodevolissima, e piuttosto da magnanimo principe che da privato cittadino, non ebbe il suo fine; perchè i danari che, in grandissima somma, Niccolò lasciò in sul monte di Firenze per la fabbrica e per l'entrata di quello Studio, furono in alcune guerre o altri bisogni della città consumati dai Fiorentini. E sebbene non potrà mai la fortuna oscurare la memoria e la grandezza dell'animo di Niccolò da Uzzano, non è però che l'universale dal non si essere finita questa opera non riceva danno grandissimo. Laonde, chi disidera giovare in simili modi al mondo e lasciare di sè onorata memoria, faccia

[1] *Questa cappella è la seconda della nave che guarda verso l'Arno. Il RICHA (*Chiese fiorentine*, III, 160, 161) dice che le pitture fatte nel muro da Lorenzo di Bicci sin dal suo tempo erano state imbiancate; ma esisteva però l'àncona dell'altare (oggi perduta), con alcune storiette di san Giovan Gualberto, sotto la quale era scritto: *Questa tavola e la dipintura della cappella ha fatto fare Cante di Giovanni Compagni per l'anima sua e de' suoi passati. An. Dom.* MCCCCXXXIV. Donde si ritrae che le pitture non furono ordinate da Neri, ma da Cante di Giovanni Compagni, e che esse non poterono essere di Lorenzo di Bicci, da sett'anni già morto. — † V. la parte prima del Commentario che segue.

[2] *Celebre e principale sostenitore dell'aristocrazia e della parte contraria a' Medici, i quali studiavano d'innalzarsi col favore del basso popolo. La sua temperanza valse a mantener qualche tempo la quiete e a sostenere la sua parte, che dopo la sua morte, avvenuta nel 1432, rimase senza difesa. Le pitture qui citate sono perite.

† Fecele fare Niccolò coi denari lasciati per testamento da Angelo suo fratello, il quale ordinò che per questo effetto si spendessero cento fiorini d'oro.

[3] *Oggi Capponi, in via de' Bardi.

[4] *Al presente in questo luogo è la scuola di scultura.

da sè, mentre ha vita, e non si fidi della fede de' posteri e degli eredi, perchè rade volte si vede avere avuto effetto interamente cosa che si sia lasciata, perchè si faccia dai successori. Ma, tornando a Lorenzo, egli dipinse, oltre quello che si è detto, sul ponte Rubaconte, a fresco, in un tabernacolo una Nostra Donna e certi Santi, che furono ragionevoli.[1] Nè molto dopo, essendo ser Michele di Fruosino spedalingo di Santa Maria Nuova di Firenze (il quale spedale ebbe principio da Folco Portinari,[2] cittadino fiorentino), egli deliberò, siccome erano cresciute le facultà dello spedale, che così fusse accresciuta la sua chiesa dedicata a Sant' Egidio, che allora era fuor di Firenze e piccola affatto. Onde presone consiglio da Lorenzo di Bicci suo amicissimo, cominciò, a dì 5 di settembre, l'anno 1418, la nuova chiesa; la quale fu in un anno finita nel modo che ella sta oggi, e poi consegrata solennemente da papa Martino V, a richiesta di detto ser Michele, che fu ottavo spedalingo, e degli uomini della famiglia dei Portinari.[3] La quale sagrazione dipinse poi Lorenzo, come volle ser Michele, nella facciata di quella chiesa, ritraendovi di naturale quel papa ed alcuni cardinali: la quale opera, come cosa nuova e bella, fu allora molto lodata.[4] Onde meritò d'essere il primo che dipignesse nella principale chiesa della sua città, cioè in Santa Maria del Fiore: dove, sotto le finestre di ciascuna cappella dipinse quel Santo, al quale l'è intitolata;[5] e nei pilastri, poi, e per la chiesa, i dodici Apostoli, con le croci della consegrazione, essendo quel tempio stato solennissimamente quello

[1] Il tabernacolo più non si vede.

[2] Da Folco, padre della Beatrice di Dante, nel 1287.

[3] *Ciò fu nel 1420.

[4] Quest'opera ancor sussiste; a destra di chi riguarda, molto in mal essere; a manca, abbastanza conservata: è la migliore di quante ne rimangono del nostro artefice.

[5] *Di queste figure, alcune furono restaurate, altre rifatte dal prof. Antonio Marini nel 1840-41. Le altre degli apostoli, nominate più sotto, non esistono più. † Le figure de' santi e degli apostoli furono dipinte da Bicci di Lorenzo nel 1440.

stesso anno consegrato da papa Eugenio IV viniziano.[1] Nella medesima chiesa gli fecero dipignere gli operai, per ordine del pubblico, nel muro, a fresco, un deposito finto di marmo per memoria del cardinale de' Corsini,[2] che ivi è sopra la cassa ritratto di naturale. E sopra quello, un altro simile per memoria di maestro Luigi Marsili, famosissimo teologo; il quale andò ambasciatore, con messer Luigi Guicciardini e messer Guccio di Cino, onoratissimi cavalieri, al duca d'Angiò. Fu poi Lorenzo condotto in Arezzo da Don Laurentino abate di San Bernardo, monasterio dell' Ordine di Monte Oliveto; dove dipinse, per messer Carlo Marsupini,[3] a fresco istorie della vita di San Bernardo, nella cappella maggiore. Ma volendo poi dipignere nel chiostro del convento la vita di San Benedetto (poi, dico, che egli avesse per Francesco vecchio de' Bacci dipinta la maggiore cappella della chiesa di San Francesco, dove fece solo la volta e mezzo l'arco), s'ammalò di mal di petto: perchè, facendosi portare a Firenze, lasciò che Marco da Montepulciano suo discepolo, col disegno che aveva egli fatto e lasciato a Don Laurentino, facesse nel detto chiostro le storie della vita di San Benedetto; il che fece Marco come seppe il meglio, e diede finita l'anno 1488, a dì 24 d'aprile, tutta l'opera di chiaroscuro, come si vede esservi scritto di sua mano, con versi e parole che non sono men goffi che siano le pitture.[4] Tornato Lorenzo alla patria, risanato che fu, nella

[1] *Cioè a dire l'anno 1436 nel giorno 25 di marzo, come parla la iscrizione di marmo affissa alla sagrestia.

[2] Piero de' Corsini, morto in Avignone nel 1405, e indi trasferito a Firenze. La pittura del suo deposito ancor si vede. Così quella del deposito di Luigi Marsili, di cui si parla subito dopo. — *La sepoltura del Marsili fu ordinato farsi nel 27 d'agosto 1393, nel qual mese ed anno egli morì. (V. Gaye, I, 537).

† Il disegno del sepolcro del Marsili, nel modo che si vede dipinto in Duomo, fu fatto nel 1439 da Bicci di Lorenzo. Dell'altro del cardinale Corsini, dipinto nel 1422, non si conosce l'autore, se pure non si voglia dello stesso Bicci.

[3] Celebre segretario della Repubblica Fiorentina, morto nel 1453.

[4] *Delle pitture di questo chiostro oggi restano solamente quelle nella faccia di tramontana, che sono sette storie di verde terra, fatte con molta grazia

medesima facciata del convento di Santa Croce, dove aveva fatto il San Cristofano, dipinse l'Assunzione di Nostra Donna in cielo, circondata da un coro di Angeli, ed a basso un San Tommaso che riceve la cintola:[1] nel far la quale opera, per esser Lorenzo malaticcio, si fece aiutare a Donatello allora giovanetto;[2] onde, con sì fatto aiuto, fu finita di sorte, l'anno 1450, che io credo ch'ella sia la miglior opera, e per disegno e per colorito, che mai facesse Lorenzo. Il quale non molto dopo, essendo vec-

e maestria, massime nella disposizione dei lumi; e tre storie nella faccia a levante, similmente di verde terra, le quali essendo di uno stile differente e inferiore delle altre, si possono attribuire a quel Marco da Montepulciano, che, secondo quello che qui dice il Vasari, finì l'opera lasciata imperfetta da Lorenzo suo maestro. — † V. la prima parte del Commentario che segue.

[1] *Da uno de' *Ricordi* dello Spinelli sopra citati (vedi pag. 51, nota 3), apparisce chiaro che l'Assunzione della Madonna qui citata (oggi perduta) non fu dipinta da Lorenzo di Bicci, ma da un tale Stefano, che molto probabilmente dovè essere il pittore, del quale si servì, come in questa così nelle altre sopra rammentate pitture, lo Spinelli. Il ricordo dice: « Stefano dipintore è debitore « [*creditore*] di fiorini 221, soldi 19, 9; essi consistono per le dipinture che mi « fe in detta Chiesa di Santa Croce a uscir fuori della porta del Martello a mano « ritta, dov'è la Vergine Maria quando va in Cielo che lassa la cintola a san « Tommaso, e più angioli, come vi si dimostra ». Chi sia questo Stefano tra' pittori di questo nome che intorno a questi tempi si trovano scritti nel Libro della Compagnia e nel Breve degli Speziali, non sapremmo accertare.

† Costui è certamente Stefano d'Antonio di Vanni, che morì di 76 anni a' 19 di maggio 1483, e fu sepolto in San Pier Gattolini. Egli fu compagno di Bicci di Lorenzo e lo ajutò nelle pitture della cappella Compagni in San Marco ed in quelle della chiesa di Camaldoli. Per lo Spedale di San Matteo dipinse nel 1468 sulle pareti del dormentorio le storie della Passione di Cristo, un San Cristofano nella loggia, e una Santa Maria Maddalena nell'orto. Nel 1470 faceva un San Matteo sopra la porta di mezzo, per cui s'entrava nel detto Spedale; nel chiostro, una Pietà con san Giovanni Evangelista e santa Maria Maddalena; ed una storietta di verde terra. Nel 1472 ornava di pittura il sepolcro di marmo fatto per riporvi il corpo di Lemmo Balducci fondatore di quello spedale, e scolpito da Francesco di Simone Ferrucci. Nella Compagnia di San Frediano detta la *Bruciata*, Stefano aveva dipinto nel 1442 una Madonna, e nel 1468 una storia dell'Angelo Raffaello, la storia di San Michele Arcangelo e il tabernacolo del Corpo di Cristo. Tutte queste opere, come quelle fatte per lo Spinelli, sono da gran tempo perdute.

[2] *Donatello, nato nel 1386, non era giovinetto, ma vecchio, quando fu fatta questa pittura.

† Oltracciò ci pare molto inverisimile che egli, orefice e scultore, potesse ajutare Lorenzo di Bicci in un'opera di pittura.

chio e affaticato, si morì d'età di sessanta anni in circa,[1] lasciando due figliuoli che attesero alla pittura: l'uno de' quali, che ebbe nome Bicci,[2] gli diede aiuto in fare molti lavori;[3] e l'altro, che fu chiamato Neri,[4] ritrasse suo padre e se stesso nella cappella dei Lenzi in Ognissanti, in due tondi, con lettere intorno che dicono il nome

[1] *Morì nel 1427, di 77 anni, secondo che dice il Manni nelle note al Baldinucci. La prima edizione varia nel racconto degli ultimi anni della vita di Lorenzo. In essa si legge: « Ma Lorenzo, divenuto già vecchio, nell'età di 61 anni ammalò di male di febbre ordinario; e appoco appoco si consumò, desiderando pure di ritornare ad Arezzo a finir l'opera da lui cominciata, la quale dopo la morte di Lorenzo finì Pietro del Borgo a San Sepolcro. Fu, dopo che spirò, da Bicci e da Neri pianto, ed in fine con inutili sospiri a la sepoltura accompagnato, e dolse la morte sua universalmente a tutti gli amici. Nè mancò chi dipoi lo onorasse di quest'epitaffio: *Laurentio Bicci pictori antiquor, artificio et elegantia simillimo ac prope pari: Biccius et Nerius filii et artis et pietatis ergo posuere* ».

† L'unica opera di Lorenzo di Bicci, della quale si abbia memoria nelle vecchie scritture, è quella che fece nel 1412 sulla porta dello Spedale di San Matteo, dove dipinse la figura di San Niccolò.

[2] *Nacque nel 1373, e trovasi essere stato descritto nell'antico Libro della Compagnia de' Pittori all'anno 1424; e il Baldinucci nel Necrologio del Carmine di Firenze lesse ch'egli morì a'6 di maggio 1452, e fu sepolto in quella chiesa dove la famiglia de' Bicci aveva il sepolcro.

[3] *Il Vasari non seppe additarci nessun'opera di Bicci di Lorenzo; e debbesi alle ricerche del signor Galgano Gargani Garganetti la scoperta di una tavola coi santi Cosimo e Damiano, e sotto, due piccole storie, che sino all'anno 1842 stette appesa in un pilastro della Metropolitana fiorentina, ed oggi si vede nel primo corridore della R. Galleria degli Uffizj. Essa fu fatta fare da Antonio di Ghezzo Della Casa; al quale, con deliberazione del 22 giugno 1430, dagli Operaj di Santa Maria del Fiore fu concesso di appenderla in un pilastro di quella chiesa, col patto però che per tal concessione il Della Casa non potesse acquistar verun diritto di proprietà o altro in detta chiesa, e che i prefati *operarii ad eorum beneplacitum ipsam* (*tabulam*) *de dicto loco removeri possint, sine consensu dicti Antonii.*

† Nella prima parte del Commentario che segue a questa Vita e nel Prospetto cronologico che le va unito, si potranno trovare registrate le opere di Bicci, e notate quelle che di lui tuttavia rimangono.

[4] *Tanto il Vasari, quanto il Baldinucci sbagliano nell'ordinare la genealogia de' Bicci. Meno scusabile però è quest'ultimo scrittore, il quale avendo veduto e riscontrato i documenti, con cui si corregge in questo punto il Vasari, non ne seppe trar profitto, e ripetè l'errore che Neri fosse figliuolo di Lorenzo; mentre dai documenti (e soprattutto dal libro de' *Ricordi* di Neri medesimo, codice importantissimo, del quale sarà tenuto proposito nella seconda parte del Commentario che vien dopo questa Vita) risulta chiaro che egli fu figliuolo di Bicci di Lorenzo di Bicci.

dell'uno e dell'altro. Nella qual cappella dei Lenzi, facendo il medesimo alcune storie della Nostra Donna, si ingegnò di contraffare molti abiti di quei tempi, così di maschi come di femmine; e nella cappella fece la tavola a tempera.[1] Parimente, nella Badia di San Felice in Piazza, di Firenze, dell'Ordine di Camaldoli, fece alcune tavole;[2] ed una all'altar maggiore di San Michele d'Arezzo del medesimo Ordine:[3] e fuor d'Arezzo, a Santa Maria delle Grazie, nella chiesa di San Bernardino, una Madonna che ha sotto il manto il popolo d'Arezzo; e da un lato, quel San Bernardino inginocchioni, con una croce di legno in mano, siccome costumava di portare quando andava per Arezzo predicando; e dall'altro lato e d'intorno, San Niccolò e San Michelagnolo. E nella predella sono dipinte storie de' fatti di detto San Bernardino, e de' miracoli che fece, e particolarmente in quel luogo.[4] Il me-

[1] I freschi da gran tempo sono periti. La tavola non si sa più ove sia.

[2] *Ciò è confermato dal libro di *Ricordanze* di Neri di Bicci; dal quale si ritrae che nel 1459, a' 25 di novembre, egli prese a fare, e nel 22 dicembre 1460 restituì compita, una tavola per San Felice in Piazza, alta braccia sette e mezzo, e larga braccia cinque e quattro quinti; dove, nel mezzo, dipinse una Incoronazione di Nostra Donna a sedere in nuvola, con quattro santi da ogni lato, e certi angeli, e nella predella quattro storie. Questa tavola non si sa più dove sia. In mancanza di quella, è rimasta nella chiesa medesima, dentro la cappella a sinistra dell'altar maggiore, un'altra opera che Neri di Bicci tolse a fare nel 24 di luglio 1467 da Mariotto Lippi, per porre nella sua cappella in questa chiesa. Essa è molto più piccola della sopra citata, ed è divisa in tre pezzi: in quel di mezzo è un tabernacolo per riporvi il Sacramento (oggi coperto da una tela con sant'Antonio da Padova); a destra, sant'Agostino e san Giovan Battista; a sinistra, san Giuliano e san Gismondo re. Di questa tavola troviamo fatta memoria da Neri stesso a fol. 128 de' suoi *Ricordi*.

[3] *Presela a dipingere il dì 5 luglio 1466. In mezzo è Nostra Donna con san Michele e san Benedetto, da un lato; san Giovanni e san Romualdo, dall'altro. Nella predella, tre storie. Gli fu pagata lire 229 e 13 soldi. Ciò sappiamo da Neri medesimo, il quale ne fece ricordo a fol. 115 del suo Libro. In questa tavola è scritto: HOC OPUS FECIT FIERI DOMINUS JOANNES DE PARTINA ABBAS HUIUS ABATIE ANNO DOMINI MCCCCLXVI. Stette nell'altar maggiore, poi in sagrestia, e nel 1846 fu collocata nel primo altare a destra entrando in chiesa.

[4] *Di questa tavola fa ricordo, nel suo Libro, Neri di Bicci a fol. 29 tergo, sotto l'anno 1456, a dì 5 di marzo; e dice che n'ebbe l'allogazione da Michele Agnolo di Papi di maestro Francesco d'Arezzo, per prezzo di fiorini cento; e che era alta quattro braccia e mezzo, e larga quattro, con cannelli da lato, colonne,

desimo Neri fece in San Romolo di Firenze la tavola dell'altar maggiore;[1] e in Santa Trinita, nella cappella degli Spini, la vita di San Giovan Gualberto a fresco e la tavola a tempera che è sopra l'altare.[2] Dalle quali opere si conosce che se Neri fusse vivuto, e non mortosi d'età di trentasei anni, egli avrebbe fatto molte più opere e migliori che non fece Lorenzo suo padre:[3] il quale essendo stato l'ultimo de'maestri della maniera vecchia di Giotto, sarà anco la sua vita l'ultima di questa prima parte, la quale con l'aiuto di Dio benedetto avemo condotta a fine.

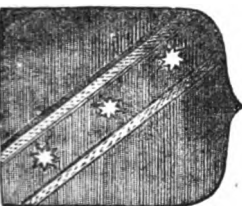
architrave, fregio, cornicione, e su'canti due palle. Dentro poi era figurata una Nostra Donna colle braccia aperte, e sotto al mantello molte figure da ogni parte: da lato, san Michele Agnolo, a diritta; san Niccolò, a sinistra. Nella predella, tre storie, di san Bernardino e san Giovan Battista e san Bartolommeo. In questa tavola è scritto: HOC OPUS FECIT FIERI MICAEL ANGELUS PAPII MAGISTRI FRANCISCI DE SALTARELLI (?) DE ARITIO PRO REMEDIO ANIMAE SUAE ET SUORUM. A. D. MCCCCLVI DIE VIII MENSIS MARTII. È da compiangere che questa pittura abbia dovuto patire guasti irreparabili dalle mani di un ignorante e barbaro ritoccatore. Ciò fu nel 1842.

[1] *Distrutta la chiesa di San Romolo in Piazza, non sapremmo dire la sorte di questa tavola. Ne' *Ricordi* di Neri, sotto il dì 16 di marzo 1466, a fol. 123 tergo, è fatta memoria, come Zanobi di Benedetto Strozzi e Alesso Baldovinetti, dipintori, furono chiamati a stimare la tavola del già vescovo di Corone, Bartolommeo Lapaccini, priore di San Romolo. Lo Strozzi fu arbitro per maestro Salvestro, frate di Santa Maria Novella, sindaco e procuratore della eredità del vescovo Bartolommeo; e per Neri di Bicci, Alesso Baldovinetti. La detta tavola era stata ingessata, disegnata e messa di bolo da Bicci padre di Neri; ma Neri dovè raderla e nuovamente ingessarla, e dipingerla. N'ebbe in pagamento fiorini 136 di suggello. Per le questioni insorte, e per il sequestro fatto di questa tavola agli eredi del Lapaccini da Antonio di Romolo Cecchi, loro creditore, vedi a fol. 131 retto, e 131 tergo, anno 1467, e fol. 137, anno 1468, nei citati *Ricordi*.

[2] *Di questa cappella, dipinta in Santa Trinita per Giovanni e Silvestro Spini (pei quali promisero Domenico di Cante linajuolo e compagni) fa ricordo nel suo Libro lo stesso Neri, a fol. 2, sotto il dì 12 maggio 1453. Similmente egli fa memoria di una tavola presa a fare il 28 febbrajo 1454, per 480 lire, allo stesso Silvestro Spini per la sua cappella in Santa Trinita. Essa era alta sei braccia e larga cinque. Aveva un'Assunzione di Nostra Donna, coi dodici apostoli da piè, e molti angeli ai lati; tre storie della Vergine nella predella, e l'arme Spini. Fu messa su il 28 agosto 1456. Oggi non sappiamo più dove si trovi.

[3] *Cioè, avo, come si è già mostrato. Della nascita e della morte loro vedasi l'Albero genealogico che segue.

ALBERETTO DELLA FAMIGLIA BICCI

—

Bicci . .
moglie: Gemma di Brunello

LORENZO pittore
n. 1350? † 1427
moglie: Lucia d'Agnolo da Panzano

BICCI pittore
n. 1373 † 1452, 6 maggio
moglie: Benedetta d'Amato d'Andrea Amati † 1467

Monna Andrea n. 1416
Maritata a
1. Antonio di Jacopo da San Romolo a Settimo
2. Andrea d'Antonio Catastini
3. Ser Niccolo di Pardo d'Antonio Pardi da Volterra

NERI pittore
n. 1419 † 1491
mogli: 1. Nanna di 1446-51
2. Margherita Manetti 1452
3. Costanza di Bartolommeo di Lottino

Maddalena
n. 1421
maritata a
Silvestro di
Zanobi Mariani
cartolajo

Gemma
n. 1424. Maritata a
1. Giovanni di Benedetto ...
beccajo
2. Antonio di Piero di Dino
Pieri nel 1459

Lorenzo
n. 1447
moglie: Diamante di Gianpiero
di Giovanni speziale

Antonio
n. 1446 circa
moglie: Diamante

Bicci
n. 20 marzo 1456

Nannina
n. 1466 circa

Gemma

Piero
n. 1477

Giovanni
moglie (1529) Francesca
di Giovanni di Bernardo
Banchelli

Filippo † 1564
moglie: Francesca

Alessandro
n. 1476

Battista

Benedetto

Barnaba n. 1514 † 1583
moglie: Giovanna di Gio. Puccini.
Nella cappella della famiglia Bicci, al Carmine, era la sua sepoltura (oggi perduta) con questa scritta: *S. Barnaba di Filippo d'Antonio di Bicci*. (Mss. di Salvino Salvini nella Marucelliana).

Antonio

Diamante † 1571
marito
m.° Natale
di Jacopo
da Modena

COMMENTARIO

ALLA VITA DI LORENZO DI BICCI

PARTE PRIMA

Di Bicci di Lorenzo e delle sue opere

Noi ci proponiamo, nella prima parte del presente Commentario, di dimostrare che il Vasari, credendo di scrivere la vita di Lorenzo di Bicci, non ha scritto che quella di Bicci suo figliuolo; al quale, secondochè sarà provato, si debbono giustamente restituire, se non tutte, gran parte almeno delle pitture dal Vasari attribuite al padre di lui; tanto che si può dire, che questo singolarissimo errore del Biografo aretino sarebbe agevolmente corretto, se al nome di Lorenzo si sostituisse quello di Bicci.

Cominciamo dapprima ad esaminare alcune cose che si leggono sul bel principio di quella Vita. Pone il Vasari che Lorenzo nascesse nel 1400: il che non solo è falso, ma ancora incredibile, sapendosi che egli nel 1373 ebbe da madonna Lucia d'Angelo da Panzano sua moglie un figliuolo, che fu il nostro Bicci. Neppure si può concedere che Lorenzo imparasse l'arte da Spinello; perchè, secondo ogni più probabile congettura, ambidue questi artefici furono tra loro di quasi pari età, e certamente vissero ed operarono nel medesimo tempo. Forse anche qui il Vasari, scambiando i nomi, come fa, intese di parlare di Bicci, il quale volentieri ci accordiamo a riconoscere per scolare di Spinello, ma dopochè ebbe avuto nella bottega del padre i principj dell'arte. Da tutto ciò ne segue, che Giovanni di Bicci de'Medici non facesse dipingere la sala della casa vecchia de'Medici, da Lorenzo, come dice il Vasari, ma dal suo figliuolo, il quale era già pervenuto ai suoi trent'anni di età.

Se poi le pitture del tabernacolo del ponte a Scandicci e del portico di Cerbaja siano state fatte da Lorenzo, non abbiamo argomenti nè per negare nè per affermare: vero è che c'è gran sospetto, che in questo

luogo il Vasari al solito abbia scambiato ne' nomi, e che perciò si debba credere che anche queste pitture siano piuttosto di Bicci che di Lorenzo.

Fino a qui siamo venuti discorrendo, così per via di congettura, di alcune cose che non ci parevano nè vere nè verosimili nella Vita predetta; ma ora che alle parole del Vasari potremo opporre quelle de' documenti, e talvolta le parole stesse di Bicci, crediamo che nessuno dubiterà della verità di quel che ci siamo proposti in principio; cioè, di dimostrare che nel Vasari la Vita di Lorenzo di Bicci non è propriamente che quella di Bicci suo figliuolo.

Nel registrare le pitture fatte da Bicci di Lorenzo, ci faremo in prima dalle sole descritte dal Vasari, le quali avranno il loro riscontro in quelle che si leggono nelle portate al Catasto dello stesso Bicci; poi seguiteremo alle altre ricordate dal Bicci stesso, o delle quali si ha memoria nelle scritture antiche; riserbandoci a dare la loro più vera ed esatta cronologia in un Prospetto, in fine di questa prima parte del Commentario.

Fece adunque Bicci, qualche anno innanzi al 1427, le pitture a fresco della cappella di Niccolò da Uzzano in Santa Lucia de' Bardi, stimate dugento fiorini;[1] e nello stesso anno diede principio, ajutato da Stefano d'Antonio suo compagno, a dipingere in San Marco quella di Cante di Perino Compagni.[2] Cominciò ancora, pochi anni dopo, per gli eredi di ser Martino Martini, le pitture di una loro cappella posta nella chiesa predetta insieme colla tavola dell' altare; e già nel 1433, come si ha dalla sua portata di quell'anno, la cappella era compiuta, nè restava altro che stimarla; e la tavola s'era incominciata a ingessare.

Tra il 1440 e il 1441 dipinse a fresco nella facciata del convento di Santa Croce, per Tommaso di Lionardo Spinelli (e non Ricciardo di messer Niccolò, come dice il Vasari, sbagliando anche nell'anno, che non è il 1410, ma il 1441) una storia grande con San Tommaso che cerca la piaga a Gesù Cristo, insieme con molte figure degli apostoli e con un san Cristofano alto dodici braccia e mezzo. Sotto le quali pitture, che da gran tempo non sono più, erano una volta intagliate in pietra queste parole:

QUESTO LAVORIO À FATTO FARE TOMMASO DI LIONARDO SPINELLI A HONORE DI DIO E A SUFFRAGIO DE' POVERI. ANNO DOMINI MCCCCXXXXI.[3]

Le pitture che Bicci aveva preso a fare insieme col detto Stefano nella cappella della Compagnia dei Martiri, chiamata ancora del Tempio, po-

[1] Vedi la sua portata al Catasto del 1427: Quartiere Santo Spirito, Gonfalone Drago.

[2] Vedi la portata del 1433.

[3] Questa iscrizione è riferita dal Del Migliore, *Riflessioni ed aggiunte alle Vite del Vasari*; manoscritto Magliabechiano.

sta nella chiesa di Camaldoli, erano nel 1433 già da più tempo compiute;[1] come pure eran compiute nel 1430 quelle che intorno al 1428 gli erano state allogate dall'abate di Camaldoli di Firenze per la sua chiesa; ma non ancora finitegli di pagare nel 1433. Ebbe egli in questo lavoro per compagno, oltre il detto Stefano, anche un altro pittore per nome Bonaiuto di Giovanni.[2]

È del 1424 il fresco dipinto da Bicci dal lato destro della facciata della chiesa di Sant'Egidio in Santa Maria Nuova, dov'è rappresentata la sagrazione che di quella chiesa aveva fatta Martino V nel 1420:[3] e del 1440 sono le figure degli Apostoli e di altri Santi nelle cappelle di Santa Maria del Fiore.

Restituita in questo modo al nostro Bicci la più parte delle pitture di Firenze, date dal Vasari a Lorenzo suo padre, resterebbe ora che si dicesse alcun che di quelle d'Arezzo. Ma dobbiamo confessare che rispetto ad esse ci mancano gli ajuti che per le pitture di Firenze hanno fornito in abbondanza gli archivj fiorentini. Nondimeno crediamo, che delle pitture d'Arezzo non altrimenti si debba pensare, che di quelle di Firenze; cioè che esse siano state dalla mano di Bicci operate. Imperciocchè rispetto a quelle della volta del coro di San Francesco, con gli Evangelisti e i loro simboli, gl'intendenti vi veggono più la mano di Bicci, che quella di Lorenzo suo padre; e quanto alle altre della cappella di San Jacopo, che il Vasari dice cominciate da Lorenzo e finite da Pietro della Francesca, dopochè egli ebbe abbandonato Loreto per timore della peste, osservano che la peste infierì in quelle parti dal 1447 al 1452; nel quale ultimo anno Bicci morì; e che perciò è credibile che il Della Francesca sia succeduto in quel lavoro a Bicci, pinttostochè al padre di lui, già morto nel 1427. Circa poi alle pitture del chiostro di Montoliveto, sapendosi che furono cominciate per commissione di messer Carlo Marzuppini, che fu contemporaneo di Bicci, e poi compiute nel 1448 da Marco di Montepulciano, pare più ragionevole il congetturare che dalle prime pitture di quel chiostro alle seconde non sia dovuto intercedere che lo spazio di pochi mesi; e che se il Vasari le attribuì a Lorenzo di Bicci, e non al figliuolo, non fu per altro che per il solito suo scambio de'nomi e de'tempi.

Ora che abbiamo condotto a fine l'esame della vita di Lorenzo di Bicci, scritta dal Vasari; ci pare opportuno di dar notizia di alcune altre

[1] Portata del 1433.

[2] Portata del 1430.

[3] « 1424. Le dipinture di fuori della chiesa den dare a dì iij d'ottobre a Andrea (*di Giusto*) sta col Bicci, per uno sacco di calcina, soldi dieci. — E a dì xxi d'ottobre 1424, per uno altro sacco di calcina ». (Archivio di Santa Maria Nuova, Quaderno di Cassa segnato S .... a c. 113).

opere fatte da Bicci, delle quali tace il Vasari, ma sono ricordate nelle scritture e memorie antiche.

Fece adunque Bicci nel 1420 per Bartolommeo di Stefano da Poggibonsi, detto Ghezzo, una tavola che doveva andare in Sant'Egidio,[1] e nel 1421 dipinse a fresco per Ilarione de' Bardi alcune storie della Vita di san Lorenzo, nella sua cappella in Santa Lucia,[2] della quale colorì la tavola Arcangelo di Cola pittore da Camerino. Dipinse nel 1423 a Simone da Spicchio una tavola che fu mandata ad Empoli;[3] e nel 1424 fece le figure rilevate di terra cotta invetriata della Incoronazione di Nostra Donna, le quali anche oggi si vedono dentro un mezzo tondo sulla porta di fuori della detta chiesa di Sant'Egidio; e dentro la chiesa le figure parimente di rilievo degli Apostoli e de' quattro Dottori, che sono da gran tempo perdute. E qui non è da passare senza alcuna nota l'errore del Vasari, il quale dice che queste opere di scultura furono fatte da Dello fiorentino.[4] Dipinse Bicci intorno al 1427 il nome di Gesù nella facciata della chiesa di Santa Croce;[5] e per Antonio della Casa fece nel 1429 una tavola coi santi Cosimo e Damiano, che fu posta ad un pilastro di Santa Maria del Fiore. La qual tavola oggi è nel primo corridore della Galleria degli Uffizj. Di-

[1] « 1420 e 1421. Bicci di Lorenzo dipintore die dare ai dì XI di maggio fiorini otto di camera; e sono per parte della tavola di Ghezzo ». (Archivio di Santa Maria Nuova, Quaderno di Cassa dal 1418 al 1420, carte 106). — « Bicci di Lorenzo ànne dato per una tavola da altare che dipinge per Bartolomeo di Stefano, detto Ghezzo, da Poggibonsi, che scontò fiorini 13 che ebbe dall'orafo ». (Archivio detto, Quaderno di Cassa dal 1420 al 1422, a carte 87).

[2] « 1422. Bicci di Lorenzo dipintore de' avere a dì XX di giugno 1422 fiorini 25, soldi 28, den. X a fior., per la cappella fatta in Santa Lucia ». (Archivio Centrale di Firenze, sezione delle Corporazioni Religiose soppresse. Monastero di Sant'Ambrogio, Libro di Debitori e Creditori e Ricordi dal 1420 al 1431 di Ilarione de' Bardi, a carte 44).

[3] « 1423. Bicci di Lorenzo dipintore die dare a dì XI dicembre, per lui a Bastiano di Johanni battiloro, per 700 pezzi d'oro dati per la tavola si fae per Simone di Spicchio, a soldi 66 cento. Lire 23, sol. 32 ». (Archivio di Santa Maria Nuova, Quaderno di Cassa dal 1422 al 1424, a carte 43).

[4] « 1426. Bicci di Lorenzo dipintore die dare fiorini trentatre, lire CCXXVII, ed esso die avere per la dipintura della tavola che andò a Empoli per la Cappella di Simone [Guiducci] ». (Arch. detto, Quad. di Cassa dal 1426 al 1428, a c. 3).

[5] « 1424. Bicci di Lorenzo dipintore — ànne dato per le figure degli Apostoli di Sant'Egidio e per lo lavorio del rilievo di sopra alla porta della chiesa e dei quattro Doctori di Chiesa, per tutto fior. 35 ». (Archivio detto, Quaderno di Cassa segnato S, dal 1422 al 1425, a carte 15).

« — Bicci di Lorenzo dipintore die dare a dì 19 dicembre 1424, per lui a Bastiano di Johanni battiloro, per 600 pezzi d'oro per le figure di fuori, e piùe lire diciannove, soldi 16 per oro ». (In margine): « Scritto gli Apostoli e 4 dottori e le figure sopra alla porta della chiesa ». (Archivio detto, Quaderno di Cassa dal 1424 al 1426).

pinse ancora circa il 1430 una tavola da altare a ser Ugolino Pieruzzi, ma non sappiamo dire per qual chiesa, e nel 1433 aveva cominciato ad ornare di pitture la cappella di Francesco Galigai posta sotto le vòlte della sagrestia di Santa Croce. Nel medesimo anno fece sopra la porta del Capitolo fiorentino una Vergine, con san Zanobi e santo Stefano, e in compagnia di maestro Rossello d'Jacopo Franchi, e di Lippo di Corso prese a dipingere i 12 Apostoli per il Duomo. Era di sua mano la tavola dell'altare della cappella degli Scali in Santa Trinita fatta nel 1437, che il Vasari dice dipinta da Andrea del Castagno. Parimente in Santa Felicita fece la tavola per l'altare della cappella di Donato Barbadori, finita intorno al 1438.[1] Dello stesso anno sono le pitture in fresco nella cappella della Beata Giovanna nel castello di Signa.[2]

Volendo poi gli Operaj di Santa Maria del Fiore che la memoria di maestro Luigi de'Marsili agostiniano fosse con decente sepolcro onorata, commisero a Bicci nel 1439 che ne facesse il disegno.[3] Ajutò ancora, nel 1441, Domenico Veneziano nelle pitture della cappella maggiore di Sant'Egidio;[4] e nel 1444 dipinse ed indorò il colmo fatto per ornamento di una tavola di marmo di Nostra Donna, che stava in testa dell'Udienza de' Consoli dell'Arte di Calimala.[5]

Dalle sue portate al Catasto e da altri ricordi apparisce che Bicci teneva aperta un'assai fiorente bottega, dove egli lavorava d'ogni cosa dell'arte sua, ajutato dai detti Stefano d'Antonio e da Bonajuto di Giovanni suoi compagni. Morì Bicci d'anni settantanove, ai 6 di marzo del 1452, e da Neri suo figliuolo e discepolo ebbe sepoltura nella chiesa del Carmine.

[1] « 1438. Bicci di Lorenzo dipintore die dare a dì 30 dicembre fiorini quindici, portò Neri suo figliuolo, per parte di manifattura della tavola di Donato Barbadoro. — La tavola della cappella di Santo Friano in Santa Felicita, la quale è di Donato Barbadoro, che die dare a dì 27 di novembre lire quarantasette. — E de' dare a dì xxiiij di dicembre lire una, sol. otto, per lei, a 4 portatori che portoro detta tavola a Santa Felicita ». (Archivio detto, Quaderno di Cassa dal 1426 al 1428).

[2] Questa notizia si ha dal Manni nelle note alla Vita di Bicci di Lorenzo, scritta dal Baldinucci.

[3] Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore. Stanziamenti *ad annum.*

[4] « 1441. La cappella dell'altare maggiore di Sant'Egidio dee dare a di xj di giugno fiorini 10, lire una, sol. x: posto Bicci di Lorenzo dipintore de' aver fiorini 10, lir. 1, sol. 1, sono per oro che s'ebbe e d'azzurro da Francesco battiloro ».

« 1442. Bicci di Lorenzo dipintore de' avere a dì xi di giugno fior. 10, lir. 1, sol. xj, che sono per altrettanti s'era posto debitore dirimpetto, che vòleno essere a conto della cappella di San Gilio ». (Archivio cit., Libro di Creditori e Debitori dal 1441 al 1476 segnato C., a carte 35 e 154).

[5] Spogli dello Strozzi da'libri dell'Arte di Calimala.

Queste son le cose che abbiamo potuto raccogliere intorno a questo artefice; le quali basteranno non solo a farlo conoscere meglio che per gli scritti del Vasari e del Baldinucci non è; ma a tenerlo ancora in quel grado che le sue opere gli assegnano fra gli artefici contemporanei. Ed è danno, che delle molte cose fatte da lui, nel lungo corso della sua vita, oggi appena due o tre rimangano, le quali nondimeno sono bastante testimonio di quel che valesse nella pittura.

Prospetto cronologico della vita e delle opere di Bicci di Lorenzo

1373. Nasce da Lorenzo di Bicci pittore, e da madonna Lucia d'Angelo da Panzano, sua moglie.

1418. Da Benedetta di Amato Amati, sua moglie, ha un figliuolo per nome Neri, che poi fu anch'esso pittore.

1420. Per Bartolommeo di Stefano, detto Ghezzo, da Poggibonsi, fa una tavola, che doveva porsi in Sant'Egidio di Santa Maria Nuova.

1421. Dipinge la cappella d'Ilarione Bardi in Santa Lucia dei Bardi.

1423. Fa per Simone da Spicchio (*Guiducci*) una tavola, che fu mandata a Empoli.

1424. Conduce la pittura a fresco nel lato destro della facciata della chiesa di Sant'Egidio in Santa Maria Nuova.

1424. Fa il rilievo di terra cotta invetriata, dentro la chiesa predetta, delle figure degli Apostoli e de' quattro Dottori; e nella lunetta fuori e sopra la porta le figure parimente di rilievo e di terra cotta rappresentanti la Incoronazione della Vergine Maria.

1425 ? circa. Freschi della cappella di Niccolò da Uzzano nella chiesa di Santa Lucia de' Bardi.

1427. Nome di Gesù dipinto nella facciata della chiesa di Santa Croce.

1427. Sua prima portata al Catasto.

1428. Comincia a dipingere la cappella e la tavola di Cante di Perino Compagni in San Marco.

1429. Fa circa a questo tempo per Antonio della Casa una tavola coi santi Cosimo e Damiano, che doveva porsi in un pilastro di Santa Maria del Fiore.

1429. Per i capitani della Compagnia di Santa Maria in Or San Michele dipinge nella loro Udienza un tabernacolo, e fuori della porta della stessa udienza una Nunziata, oltre la figura di san Michele sopra la porta della chiesa dedicata a questo santo.

1430. Sua seconda portata al Catasto.
1430. Piglia a dipingere a fresco per la chiesa di San Benedetto di Camaldoli la figura di san Giovan Gualberto con sei storie attorno.
1430. Tavola da altare per ser Ugolino Pieruzzi.
1432 circa. Compisce le pitture della cappella degli eredi di ser Martino Martini in San Marco.
1432. Dipinge nella cappella della Compagnia del Tempio.
1433. Comincia la cappella di Francesco Galigai posta sotto le volte di Santa Croce.
1433. Sua terza portata al Catasto.
1434. Finisce la tavola e le pitture della cappella Compagni in Santa Trinita.
1437. Dipinge la tavola della cappella degli Scali in Santa Trinita.
1438. Fa una tavola per la cappella di Donato Barbadori posta in Santa Felicita.
1438. Dipinge a Signa nella cappella della Beata Giovanna.
1439. Dà il disegno della sepoltura di maestro Luigi Marsili in Santa Maria del Fiore.
1440. Figure degli Apostoli e di altri Santi dipinte nelle cappelle della chiesa predetta.
1441. Storia di san Tommaso, e figura di san Cristofano, dipinte in Santa Croce per Tommaso Spinelli.
1441. Ajuta Domenico Veneziano nelle pitture della cappella maggiore di Sant'Egidio in Santa Maria Nuova.
1444. Per l'Udienza de' consoli dell'Arte di Calimala dipinge e indora il colmo fatto per ornamento d'una tavola di marmo di Nostra Donna.
1445 circa. Comincia le pitture d'Arezzo.
1446. Sua quarta portata al Catasto.
1452 6 di maggio. Muore, ed è sepolto nel Carmine.

PARTE SECONDA

Notizie intorno alle opere di Neri di Bicci, ed a' suoi discepoli, estratte da un Libro di Ricordi *scritto di sua mano.*

La povera critica, e la passione di accrescere e di abbellire colla fantasia le scarse notizie degli artefici, hanno di sovente fatto cadere in contradizioni, in inesattezze ed in errori il buon Vasari: ond'è che, non per voglia di cercare con industria ogni sua menda, nè per maliziosa soddisfa-

zione di coglierlo in fallo, abbiamo notato questi difetti, ma sì per l'obbligo che era in noi di usare quella maggior diligenza che ci era possibile a fin di purgare la storia dell'Arte Italiana da quelle incertezze e dubbietà in che era per la massima parte involta. Obbligo, che per noi si fa indeclinabile, perchè l'opera del Vasari correndo per le mani di tutti, e da essa traendosi ogni notizia, come dall'unico libro che degli antichi maestri descriva la vita, è di mestieri, perchè non vadasi più ciecamente dietro all'autorità sua, che l'annotatore avverta i lettori, dove il racconto è men vero, o in tutto falso, o immaginario.

Le notizie dell'artistica famiglia dei Bicci che l'aretino Biografo ci ha date, sono forse la più piena riprova di questi suoi difetti. Noi abbiamo veduto ch'egli dà a Lorenzo di Bicci certe pitture che non appartengono a lui; sbaglia frequentemente negli anni; e nella discendenza di Lorenzo di Bicci, confonde il nipote col figliuolo, il padre coll'avo. Sennonchè, mentre in più luoghi dell'opera vasariana abbiam dovuto star contenti al detto suo, e quasi giurare nelle sue parole, perchè ad abbatterne le troppo facili e risolute asserzioni ci venne meno l'ajuto delle autentiche scritture, è gran ventura che non solo a correggere, ma anche ad accrescere le errate e scarse notizie che di Neri di Bicci ci ha tramandate il Vasari, sia fino a noi pervenuto un codice preziosissimo.

È questo un libro di *Ricordi* (già appartenuto alla doviziosa Biblioteca Strozziana) che oggi si conserva tra i manoscritti della R. Galleria degli Uffizj,[1] nel quale Neri di Bicci prese minutamente a descrivere, giorno per giorno, dall'anno 1453 al 1475, non solo i fatti suoi domestici e privati, ma altresì le opere sue; non lasciando quasi mai di dirci per chi, per dove, per qual prezzo fatte, e la forma e le misure, e i soggetti, e fin anco gli ornamenti: oltre a ragguagliarci de'suoi discepoli e garzoni che egli tolse seco all'arte del dipingere. Di sì fatta maniera libri sarebbe utilità grandissima ne fossero molti; e la storia dell'arte ne avrebbe luce e sussidio, così che poco resterebbe a desiderare alla parte biografica degli antichi maestri, la quale è tuttavia la più manchevole e la meno conosciuta.

[1] Riferiamo per intero il titolo del Codice, come'è scritto nella prima faccia:
« MCCCCLIJ. Adie di Marzo 1452.
« Al nome sia dellNipotente Jdio e della sua groriosa madre Madonna « S. Maria Vergine e di tutta la celestiale chorte di paradiso,
« Questo libro e di Neri di Bicci di Lorenzo Bicci dipintore del popolo di « San Friano di Firenze, gonfalone drago. Chuartiere di Santo Ispirito. El quale « libro si chiama ricordanze ed è segnato D. e de carte [188]. In sul quale fare « richordo dogni lavoro della mia arte toro (torrò) a fare e da chi e per che « pregio e di che modo. E fare richordo dogni chosa vendessi o chonperassi e « dogni altra chosa la quale a me para che richordo se ne die fare ».

Non fu ignoto il diario di Neri al Baldinucci; chè anzi egli se ne giovò nell'opera sua, facendone alcuni pochi estratti: ma non sappiamo comprendere (se non forse perchè dal canonico Luigi Strozzi[1] gli fu concesso agio di pochi giorni per consultare quel manoscritto) come questo erudito non ponesse mente di non ripetere l'errore del Vasari, che fa Neri figliuolo di Lorenzo, mentre il padre suo fu veramente Bicci di Lorenzo di Bicci.

Avendo noi ottenuto dalla liberalità dei meritissimi signori direttori della R. Galleria degli Uffizj, di poter vedere e consultare a nostro agio il sopra menzionato diario, ne abbiamo estratto tutto quanto serve ad accrescere e correggere le notizie che di questo pittore abbiamo nell'istorico aretino. Avuto per le mani questo libro, parve a noi che l'uso migliore che fare se ne potesse, fosse di andar rintracciando quali tra le innumerevoli pitture, d'ogni forma e grandezza e materia, che in esso puntualmente e con diligenza minuta vennero da Neri registrate, oggi tuttavia si conservino. Ma però, sia per la brevità del tempo, sia per la difficoltà di accertare se quelle pitture fatte per altri luoghi durino ancora in alcuno; ed anche per la ragione che il dar contezza di tutto che da questo infaticabile pittore fu operato, sarebbe più confacente ad una Vita che di lui si volesse scrivere, che ad un Commentario di quelle notizie che ne ha date il Vasari; abbiamo creduto miglior consiglio far consapevole il lettore di quali fra le tante opere condotte per la sua patria anc'oggi rimangano in essere. Ad ottenere il quale intento, ci siamo adoperati di andar qua e là facendo ricerche colla guida de'suoi medesimi ricordi. Ma perchè il descrivere una per una le infinite tavole di questo maestro avrebbe per la sua lunghezza e fastidiosità recato ai lettori non piccola noja; abbiamo creduto migliore e più speditivo partito il divider le principali opere del Bicci per categorie secondo i soggetti che rappresentano; e, dato il novero di ciascuna categoria, l'additare quali da noi sono state ritrovate come tuttora esistenti. Oltrechè, il vedersi schierati in ordine i suoi lavori, porterà l'altro vantaggio, che più chiara e più adequata ragione si potrà fare e del merito proprio del maestro e delle opere sue.

Annunziazione di Nostra Donna. — E incominciando da quelle opere che han per subietto l'Annunziazione di Nostra Donna, troviamo esser questo l'argomento che più d'ogni altro il nostro Neri di Bicci si piacque di trattare; imperciocchè in non meno di dodici tavole grandi egli fece questa rappresentazione.

[1] Figliuolo di quel Carlo di Tommaso Strozzi, al quale gli eruditi debbono obblighi immortali per gl'innumerevoli spogli lasciatici di antichi documenti riguardanti la storia civile, politica, ecclesiastica e artistica della sua patria.

La prima che trovasi registrata, è all'anno 1455, primo di settembre; e l'ebbe a fare per Ormannozzo di Guido Deti, e per monna Caterina, vedova di Cristofano Bagnesi. Nella predella dipinse tre istorie, e l'arme messa a oro.[1]

L'altra Annunziata col Padre Eterno che manda la colomba, e dietro ad essa un casamento conveniente, e nel mezzo un nome di Gesù *a uso di quello fe san Bernardino*, tolse a dipingere da prete Antonio da Pescia,[2] nel 7 ottobre del 1457, per fiorini 40 di suggello. Non sapremmo dire se quest'opera esista tuttavia.[3]

Similmente, per la Compagnia di Santa Maria che si radunava nella chiesa di Mosciano, prese a dipingere una di queste tavole nel 1458, ai 13 dicembre.[4]

Nel mese dipoi, tolse a fare una tavola simile per la Compagnia di San Giorgio, nella chiesa di questo nome. A destra del soggetto principale è santa Appollonia, a sinistra san Luca in atto di dipingere la Vergine. In alto, il Padre Eterno, David ed Isaia. A piè della tavola è scritto; QUESTA TA[*vol*]A A FACTO FARE LA CHOMPAGNIA DI SANTO GIORGIO. ANNO D. M. CCCC. LVIIII.[5] Per un altare della medesima chiesa di San Giorgio, e per commissione di Bartolommeo Corsellini, fece nel 1460 una tavola, nella quale, oltre l'Annunziata, dipinse san Girolamo in abito monacale e san Francesco, e in alto il Padre Eterno, con i profeti David e Isaia ai lati. Ambedue queste tavole si trovano al presente nell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, tra quelle, a cui non è stato per anche assegnato un posto nella pubblica Galleria; e sono registrate sotto i numeri 209 e 112 dell'inventario.[6]

Un'altra simile alla suddetta prese egli a dipingere nel 2 ottobre 1462 per la chiesa di San Lorenzo a Vigliano di Valdelsa.[7]

A dì 17 dicembre 1463, rendè finita una tavola coll'Annunziata nel mezzo, san Martino e sant'Ansano a' lati, e nella predella molte mezze

[1] Alta braccia 4, larga 3 1/2 (*Ricordi* cit., fol. 14).

[2] *Ricordi* cit., fol. 35.

[3] Da qui innanzi, per risparmiar nojose ripetizioni al lettore, si fa avvertito che quando di alcune delle opere in questo Commentario noverate non è detta la fortuna, è segno che non c'è nota; mentre di quelle tuttavia esistenti sarà nostro debito additare il luogo preciso, dove si trovano.

[4] *Ricordi* cit., fol. 44 tergo.

[5] *Ricordi* cit., fol. 45.

[6] *Ricordi* cit., fol. 61.

[7] Per mettere in una cappella fatta fare da Mariotto di Luca di Iacopo Lupi, speziale. Larga in tutto braccia 3 2/3 in 3/4. Nella predella dovevano essere tre storie, e ne' canti l'arme di Lupi; con più un dossale conveniente alla grandezza dell'altare, e una tavoletta per dar la pace. (*Ricordi* cit., fol. 80 tergo).

figure. Essa eragli stata allogata, sino dal 13 dicembre 1458, da Bernardo Gherardi per la chiesa di San Romeo. Oggi questa tavola si vede nella sala dell'Esposizione dell'Accademia di Firenze, ma nel catalogo è attribuita a Zanobi Strozzi.[1]

Da Agnolo di Neri Vettori, per la chiesa delle Campora fuori di Firenze, tolse a dipingere un'altra Annunziata per fiorini 40. Essa pure trovasi oggi nell'Accademia delle Belle Arti fra le tavole sopra indicate, ed è registrata nell'inventario al nº 206. In basso della medesima è scritto: HOC · OPUS · FECIT · PIERI · ANGELUS · NERII · DOMINI · ANDREAE · DE VITORIIS · M · CCCC · LXIIII.[2]

Un certo Fra Giovanni d'Angiolo, frate nel monastero di San Francesco di Certomondo di Poppi, nel 15 luglio 1465 allogò a Neri di Bicci una Annunziazione, con quattro santi da ogni lato; e nella predella tre istorie. N'ebbe in pagamento fiorini 50 d'oro, ossiano lire 300.[3]

A dì 29 di luglio 1470, dipinse per Domenico di Giovanni Bartoli linajuolo un'Annunziata simile alle altre innanzi rammentate; eccettochè nella predella fece la Pietà, Santa Maria Maddalena, Santa Margherita, San Giovanni fanciullo che va nel deserto, e l'Angelo Raffaello con Tobia.[4]

Novamente, a'7 di giugno 1471, troviamo ricordo di una tavola con la stessa rappresentazione, presa a dipingere per la chiesa di San Francesco di Barberino di Valdelsa, da porsi sull'altare della Compagnia della Nunziata. Nella predella, oltre la Pietà, fece i santi Francesco, Lodovico, Antonio da Padova e Bernardino.[5]

Da ultimo, un'altra tavola dell'Annunziata sotto un portico, e dietro un casamento, e Dio Padre che manda la colomba, e in lontananza l'Angelo che scaccia Adamo ed Eva dal Paradiso, trovasi nell'Accademia delle Belle Arti, tra i quadri non per anche collocati nella pubblica Galleria, registrata sotto il nº 321 dell'inventario. Essa venne dal convento di Sant'Apollonia; ma Neri non ne fa ricordo. Dal che deduciamo o che egli non s'avvide di registrarla; o, meglio, che essa è una di quelle opere fatte negli ultimi undici anni che corrono dall'ultimo ricordo al 1491, anno della sua morte.

[1] *Ricordi* cit., fol. 44 tergo e 90 tergo. — *Description de l'I. e R. Académie des Beaux-Arts de Florence*, ediz. del 1846, a pag. 37, n. 31.

[2] Tolsela a fare il dì 9 di gennajo 1463, e il 28 marzo 1464 la finì e mandolla al posto. (*Ricordi* cit., fol. 91 tergo).

[3] Larga « ne' più estremi » braccia 6 ½, alto braccia 5. La prese a fare con Luca di Pagolo di Benincasa Mannucci, legnajuolo. Fu finita il dì 29 giugno 1466. (*Ricordi* cit., fol. 103 tergo).

[4] Larga braccia 3 ¼, alta braccia 3 ⅔. N'ebbe fiorini 80. Zanobi di Domenico, legnajuolo, fece il lavoro di legname. (*Ricordi* cit., fol. 154 tergo).

[5] Tolsela a fare per Gherardino di Niccolò Bertini delle Tavarnelle di Valdelsa. N'ebbe fiorini 20 larghi. — Il suddetto Zanobi lavorò la tavola. (*Ricordi* cit., fol. 164 tergo).

Assunzione di Nostra Donna. — La prima opera che con questo subietto apparisce registrata nel Libro di Neri, fu fatta fare da Silvestro Spini per una sua cappella nella chiesa di Santa Trinita; e Neri tolsela a dipingere il dì 28 di febbrajo del 1454, per il prezzo di lire 480.[1]

A Pietro Tozzi orafo, ne' 13 maggio nel 1461, per prezzo di 4 fiorini larghi, vendè un tabernacolo a sportelli con quattro storie, in una delle quali era l'Assunzione.[2]

Nel 25 agosto 1462, gli fu allogata da fra Mariotto, generale di Camaldoli, una tavola da altare per la sagrestia di quell'eremo. In essa, oltre il soggetto principale, era da piè san Tommaso che riceve la cintola, e dal lato angeli che accompagnano la Vergine; a destra san Romualdo, a sinistra san Girolamo, *vestiti come monaci*; e pure da piè il ritratto del detto generale. Nella predella, l'Annunziata e la Nascita di Gesù Cristo; e nel mezzo la Pietà, la Vergine Maria e san Giovanni.[3]

Nell'8 maggio del 1464, ser Amideo rettore di Santa Maria a Ughi, per l'altar maggiore della sua chiesa, allogò a Neri una tavola, nella quale, oltre l'Assunzione di Nostra Donna, erano ai lati alcuni angeli e tre figure, e da piè san Tommaso che riceve la cintola.[4]

Per Bernardo Salviati e madonna India sua sorella ripetè questo argomento in una tavola per la chiesa di San Leonardo ad Arcetri, fuori la porta a San Giorgio. Alla figura di Nostra Donna portata in Cielo da varj angioletti fa corona una schiera di serafini; in basso è san Tommaso ginocchioni; a destra san Pietro e san Girolamo; a sinistra san Giovanni e san Francesco. Questa tavola, oggi mancante della predella e d'ogni altro ornamento, si vede nel passaggio che dalla chiesa introduce nella canonica di esso luogo.[5]

[1] Tavola alta braccia 6 circa, larga braccia 5 circa. Oltre l'Assunzione di Nostra Donna, erano in essa i dodici apostoli da piè, e molti angeli da lato. Fu messa su il 28 agosto del 1456. (*Ricordi* cit., fol. 10 tergo).

[2] Oltre l'Assunzione di Nostra Donna, era in questo tabernacolo l'Annunziazione, la Natività di Cristo, e « quando san Giovanni va al deserto ». (*Ricordi* cit., fol. 75 tergo).

[3] Alta braccia 3 $^{1}/_{6}$, larga braccia 2 $^{3}/_{10}$. Fu consegnata il dì 14 giugno 1463, e mandossi all'eremo. N'ebbe in pagamento fiorini 33 di suggello. Il lavoro di legname fu fatto da Giuliano di Nardo da Majano, per fiorini 6 di suggello. (*Ricordi* cit., fol. 79).

[4] Tavola quadra, di braccia 4 per larghezza e braccia 5 per altezza. « Con predella e l'arme tonde da lato a' canali ». Il prezzo fu di lire 271 e soldi 8. (*Ricordi* cit., fol. 94 tergo). A' tempi del Richa esisteva; ed egli ne parla nel tom. III, pag. 184, delle sue *Chiese Fiorentine*. La chiesa (antichissima) fu profanata nel 1785: e per memoria di essa oggi non rimane che un oratorio.

[5] Tolsela a fare il 1° di giugno del 1467, pel prezzo di lire 110 e soldi 14, e resela a dì 11 d'agosto dello stesso anno. (*Ricordi* cit., fol. 126 tergo).

Un'altra tavola collo stesso soggetto, con angioletti dattorno, e tre figure per ogni lato, e nella predella cinque storie, fatta per la chiesa di Santa Maria in Bagno, è registrata sotto il dì 1° settembre 1467.[1]

Finalmente, la settima ripetizione di questo subietto l'ebbe a fare per Mona Francesca, badessa di San Michele di Prato, per lire 200.[2]

Incoronazione di Nostra Donna. — Della Incoronazione di Nostra Donna troviamo che otto volte almeno Neri di Bicci ne fece argomento delle sue pitture.

La prima che ne' suoi *Ricordi* si trova registrata, è quella fatta per San Felice in Piazza; della quale abbiamo reso conto nella nota 2 a pagina 59 della Vita di Lorenzo di Bicci.

Dopo, per ordin di tempo, ne viene quella allogatagli nel 1460 da Bartolommeo Lenzi per un altare dello Spedale degl' Innocenti,[3] la quale oggi si conserva nel luogo stesso, per cui fu fatta; eccettochè in vece di essere nella chiesa, è nell'altare del coretto del Commissario.

La terza gli fu allogata da Bernardo Salviati, per stare nella chiesa di San Leonardo in Arcetri, sull'altar maggiore;[4] e dal maggio al novembre del 1461 la diede compita. Oggi questa tavola, mancante però della predella, è nella stanza del campanile di quella chiesa.

Un'altra ne tolse a fare nell'anno medesimo per la chiesa di San Giorgio di Firenze;[5] e questa oggi si trova nell' Accademia delle Belle Arti

[1] Tolsela a dipingere da Francesco Marocchi e da Giuliano di Nardo da Majano, a nome e vece di don Alesso, monaco di Camaldoli, e priore di Santa Maria in Bagno. La tavola era larga braccia 5 1/3, e alta braccia 7. Nelle commettiture de' tre pezzi in che era diviso il corpo di essa, doveva fare un vasetto con un gambo di gigli d'oro che coprissero dette commettiture. (*Ricordi* cit., fol. 128 tergo).

[2] La rendè finita il dì 4 di settembre 1467. Larga braccia 3 1/2, alta braccia 3 2/3. Oltre l'Assunzione di Nostra Donna, e san Tommaso da piè, e molti angeli attorno, erano san Michele e sant'Agostino a destra; santa Margherita e santa Caterina a sinistra. Nella predella, tre storie con altre figure messe a oro. (*Ricordi* cit., fol. 129).

[3] « .... una tavola da altare per uno altare dello spedale de' Nocenti, di grandezza in tutto per l' altezza di braccia 3 2/3, e larga alla ragione conveniente; nella quale ho a fare una Coronazione di Nostra Donna co' angeli e cherubini e quattro figure, due da ogni parte, e messa tutta d' oro fine, e lavorata d' azzurro ecc. » (*Ricordi* cit., fol. 61 e 67).

[4] Tavola di braccia 4 larga incirca, e alta braccia 5. « Nella quale ho a fare una Coronazione con certi santi, dentrovi Angeli accadenti alla detta istoria .... nella predella da piè, tre istorie ». Fecene il « patto e mercato » per lire 245. (*Ricordi* cit., fol. 68 e 72).

[5] Alta braccia 4 1/4 incirca, e larga braccia 3. Incoronazione con sei figure da piè, e più angeli da lato. Fugli allogata da Pagolo Parigi, merciajo, e n' ebbe lire 154, l' 8 dicembre del 1464. (*Ricordi* cit., fol. 73, 74 tergo, e 89 tergo).

di Firenze, fra quelle tavole, alle quali non fu per anche destinato un luogo nella pubblica Galleria, ed è registrata sotto il n° 221 dell'inventario.

Parimente, nel 18 agosto del 1463, per la chiesa dei frati di Sant'Agostino di Certaldo, pattuì di fare un'altra Incoronazione di Nostra Donna, coll'angelo Raffaello, sant'Agostino e sant'Antonio.[1]

Tre anni dopo, cioè a dire nel 10 agosto del 1466, troviamo che madonna Cecca di Piero di Giovanni corazzajo, vedova di Spigliato di Bertoldo, allogò a Neri una tavola collo stesso soggetto, da stare nell'altar maggiore del monastero di Santa Maria di Candeli, al canto a Monteloro.[2] Accompagnano Nostra Donna Incoronata certi angeli attorno, e san Pietro apostolo, sant'Agostino e san Lorenzo ginocchione, a destra; a sinistra san Giovanni Evangelista, san Niccolò e santa Caterina ginocchioni; nella predella sono cinque storiette dei detti santi.

Per la Badia di Ruoti in Valdambra, tolse a dipingere una tavola con lo stesso soggetto, con a destra san Pietro, san Bartolommeo e san Benedetto; a sinistra san Paolo, san Jacopo e san Romualdo in ginocchio; con istorie nella predella: da lato, sotto le colonne, il segno dell'Ordine; negli sguanci, dal lato ritto, san Girolamo, san Martino, sant'Antonio e san Lorenzo; dal lato manco, san Sebastiano, santa Maria Maddalena, santa Caterina, san Raffaello e Tobia.[3]

L'ultima opera che è registrata con questa rappresentazione nel Libro di Neri, l'ebbe a fare per le monache di sant'Apollonia.[4]

Un'altra simile tavola, certamente di Neri di Bicci, con san Michele che pesa l'anime, e santo Stefano ai lati, e nove angioletti intorno a Nostra Donna incoronata, e altri tre da piè inginocchiati che suonano varj strumenti, è stata da noi trovata nel vestibulo della Compagnia di San Luca, nel chiostro dell'Annunziata. Essa fu tolta dal monastero degli Angeli di Firenze, ma non sapremmo dire se fosse fatta per questo luogo,

[1] Tavola larga braccia 3 $^2/_3$, e alta un « sesto men che il suo dovere ». Nella predella, mezze figure, e l'arme « e certe lettere dove accaderanno ». Fu fatta fare da Piero d'Antonio Lippi da Certaldo. (*Ricordi* cit., fol. 85 tergo).

[2] Tavola larga braccia 4, alta braccia 5. Fu arbitro a stimare la detta opera *Francesco di Giovanni dipintore*, del popolo di Santa Lucia d'Ognissanti, e la stimò fiorini 105 larghi. La tavola fu consegnata il 5 agosto 1469. (*Ricordi* cit., fol. 115 e 118).

[3] Il lavoro di legname e d'intaglio fu fatto da Giuliano di Nardo da Majano. Tavola larga braccia 4 $^1/_4$, alta braccia 4 $^1/_6$. La diè finita il 24 ottobre 1472, e il 25 andò Neri stesso « a rizzare detta tavola », e menò seco Antonio suo figliuolo. N'ebbe in pagamento fiorini 46 larghi dall'abate Bartolommeo. (*Ricordi* cit., fol. 163 e 177).

[4] N'ebbe fiorini 20 larghi. Delle misure non è parola, nè delle figure che dovevano accompagnare questa Incoronazione. (*Ricordi* cit., fol. 183).

imperciocchè il Bicci non fa memoria di avervi lavorato. Questa tavola, che ora è nel vestibolo della Compagnia di San Luca, fu dipinta da Neri per l'altar maggiore di Sant'Apollonia e per il prezzo di 20 fiorini d'oro.

Nostra Donna col Divino Figliuolo accompagnata da santi e sante. — Se di tutte le tavole che Neri di Bicci prese a dipingere con questo soggetto, e sono più di cinquanta, volessimo render conto, noi certamente riusciremmo a una lunghezza e tediosità maggiore di quella, cui la natura stessa di questo Commentario ci costringe. Ci restringeremo pertanto a dare un sommario accenno delle maggiori e più importanti che di questa categoria sono ricordate nel Libro di Neri. Delle più grandi per dimensioni o più importanti per la composizione (che sono circa a venti), diremo solamente e l'anno e per chi e per qual luogo fossero fatte; e alquante più parole faremo di quelle che abbiamo ritrovate. Nel che seguiteremo l'ordine stesso degli anni ch'è nel Libro del Bicci.

1455, 18 gennajo. Per Geri Bartoli, mercante in Calimala. La rese finita il 23 luglio 1456. N'ebbe in prezzo fiorini 30.[1]

1456, 6 agosto. Per Bartolommeo di Luca Martini. N'ebbe in pagamento lire 75 e soldi 17.[2]

1456-57, 14 gennajo. Per la chiesa di San Simone.[3]

1457, 16 aprile. Pel priore di Putignano in Valdigreve. N'ebbe fiorini 38.[4]

1459, 19 settembre. Per il monastero di Cestello di Firenze, fattagli fare da Giovanni di Noferi di Caccia, setajuolo, che aveva un altare in quella chiesa. La rese finita il 19 dicembre 1459.[5]

1460, 29 aprile. Per Bernardo di Lupo Squarcialupi da Poggibonsi.[6]

1462, 27 aprile. Per Mariotto di Manno, forzerinajo, il quale la fece fare per un suo amico di Valdelsa.[7]

1462, 4 marzo. Per uno de'Niccolini, al quale la diede finita il dì 22 di luglio del 1463.[8]

1463, 23 giugno. Per Gabbriello Farnese, pel prezzo di fiorini 25 larghi. La rese finita il dì 16 agosto del 1463.[9]

[1] *Ricordi* cit., fol. 20 tergo.
[2] *Ricordi* cit., fol. 26.
[3] *Ricordi* cit., fol. 28, 29, 34.
[4] *Ricordi* cit., fol. 32.
[5] *Ricordi* cit., fol. 50 tergo.
[6] *Ricordi* cit., fol. 60.
[7] *Ricordi* cit., fol. 76 tergo.
[8] *Ricordi* cit., fol. 83 tergo.
[9] *Ricordi* cit., fol. 85.

1463, 30 dicembre. Per la Pieve di San Miniato al Tedesco, dal pievano Antonio. N'ebbe fiorini 30 di suggello.[1] Fu mandata al suo luogo il dì 15 gennajo 1463.[2]

1465, 11 settembre. Per Giorgio e ser Niccolò speziale da Pescia, per mettere nella chiesa di Pescia. N'ebbe fiorini 36 larghi.[3]

1465, 4 ottobre. Per Michele di Pino della Cavallina di Mugello. Fu finita e portata via il dì 29 gennajo 1465.[4]

1466, 1 luglio. Per San Girolamo da Fiesole. N'ebbe fiorini 30 larghi.[5]

1466, 5 luglio. Dall'abate di San Michele d'Arezzo, pel prezzo di lire 229, soldi 13. Questa tavola è citata anche dal Vasari, e perciò può vedersi la nota 3 a pag. 59.

1467, 30 settembre. Per la chiesa di Santa Maria della Scala di Firenze, da madonna Agnese, vedova di Bartolommeo Neroni. N'ebbe lire 40.[6]

1468, 14 gennajo. Da Antonio di Domenico di Niccolaio da Montecastelli, in quel di Volterra, che la fece fare per una Compagnia di detto castello. La rendette finita il dì 17 marzo 1468.[7]

1469, 1 aprile. Per la chiesa di San Giovan Battista di Firenzuola, da Sandro di Betto da Firenzuola. Fu consegnata il 20 giugno 1469.[8]

1469, 9 settembre. Per la chiesa di Sant'Agostino di Poggibonsi. Ne ebbe in pagamento lire 155 12. La rendè finita il 18 di novembre dello stesso anno.[9]

1472, 8 giugno. Per la badessa di Sant'Apollonia di Firenze. Questa tavola è stata da noi riconosciuta tra quelle che si vedono nella Sala dell'Esposizione, nell'Accademia delle Belle Arti di Firenze. Nel mezzo è la Vergine seduta in trono col Divino Figliuolo ritto in piè sulle sue ginocchia, il quale con ingenuo atto fanciullesco pone la sinistra mano nel seno della madre. A diritta è san Benedetto, vestito di bianco, e san Lodovico vescovo; a manca, sant'Apollonia e santa Caterina. È mancante della predella, che il ricordo descrive.[10] Però è da notare che questa tavola è

[1] *Ricordi* cit., fol. 91.

[2] Questo modo di computare debbesi intendere secondo lo stile fiorentino, che poneva il principio dell'anno al 25 di marzo.

[3] *Ricordi* cit., fol. 105.

[4] *Ricordi* cit., fol. 106 tergo.

[5] *Ricordi* cit., fol. 114 tergo.

[6] *Ricordi* cit., fol. 130.

[7] *Ricordi* cit., fol. 138.

[8] *Ricordi* cit., fol. 139.

[9] *Ricordi* cit., fol. 143 tergo.

[10] Fece il lavoro di legname Giuliano di Nardo da Majano. (*Ricordi* cit., fol. 174 tergo). Nel Catalogo a stampa, dell'anno 1846, di essa Galleria, questa tavola è descritta sotto il n° 5, senza nome d'autore.

diversa da quella che Neri si allogò a dipingere nel 1472 per l'altar maggiore di Sant'Apollonia, della quale abbiamo parlato indietro.

1473, 15 aprile. Per la chiesa di Santa Maria del Morroco in Val di Pesa; e fu allogata a Neri da Niccolò di Giovanni Sernigi; n'ebbe in prezzo fiorini 36 larghi.[1]

1474, 27 settembre. Per Mariotto Gondi, cittadino fiorentino, e Niccolò di Goro bastiere da Radda nel Chianti.[2]

Nella detta Sala di Esposizione della Galleria delle Belle Arti è un'altra tavola di Neri, con la Vergine e il Divino Figliuolo in grembo, seduta in un molto ornato trono, i cui bracciuoli sono formati da due angeli alati, fatti di chiaroscuro; a destra santa Lucia e santa Margherita; a sinistra santa Caterina e sant'Agnese. In una tavoletta contraffatta, ch'è in basso, un Cristo Crocifisso, con Maria Vergine e san Giovanni Evangelista a' lati.[3]

Nell'altare della sagrestia di San Niccolò di Firenze è una tavola, la quale, egualmente che la descritta qui dianzi non ci è venuto fatto di riscontrare ne' *Ricordi* di Neri; ma sì l'una come l'altra indubitatamente di questo pittore. Nel mezzo di essa è Maria Vergine col Bambino Gesù seduto in grembo, con una melagrana in mano, in compagnia di sant'Andrea, santa Caterina, san Niccolò e santa Cecilia. In basso, è il volto del Nazzareno, e due angeli adoranti. Nella predella, la Pietà, con più santi inginocchiati ai lati.[4]

Opera certamente di Neri, sebbene nel suo Libro non se ne abbia riscontro, è una tavola (alquanto danneggiata) da noi trovata nel 1841 presso Casole, nel Senese; la quale, venuta in proprietà del conte Scipione Bichi Borghesi di Siena, fu da lui messa in deposito nella Galleria delle Belle Arti di quella città, dove si custodisce. In essa è Nostra Donna seduta, col Bambino Gesù in grembo, e ai lati sant'Anna, santa Cecilia, santa Maria Maddalena e santa Caterina delle Ruote: figure poco minori del naturale.

Crocifissione di Cristo. — Non meno di sei volte Neri dipinse in tavole da altare Cristo Crocifisso.

Il primo ricordo a questo proposito è degli 8 novembre 1457, di una Crocifissione, già sin dal 24 giugno di quell'anno medesimo allogatagli

[1] Il lavoro di legname di questa tavola fu preso a fare il dì 22 di novembre del 1472 da Domenico d'Antonio, e Zanobi suo figliuolo. (*Ricordi* cit., fol. 181 tergo, 183 tergo).

[2] N'ebbe in pagamento fior. 14 larghi. (*Ricordi* cit., fol. 186).

[3] Vedi il Catalogo a stampa, ediz. cit., a pag. 36, n° 27.

[4] Negli estremi del gradino sono due armi, metà in campo d'oro e metà di azzurro, con un'aquila bianca, che è l'arme de' Quaratesi.

da messer Piero arciprete di Viterbo. Ma essa non fu consegnata compiuta se non il 22 luglio 1459.[1]

L'altra che prese a fare nel 14 maggio del 1458, fu per la Compagnia di San Jacopo d'Uzzano in Valdinievole.[2]

Alle monache di Santa Monaca di Firenze fece una tavola con questa rappresentazione; e la finì dentro gli ultimi quattro mesi dell'anno 1460.[3]

Anche da Bartolommeo Lenzi, pel quale già fece la tavola agl' Innocenti (vedi a pag. 75), prese a dipingere, a' 17 d'agosto del 1461, un Crocifisso, e i due ladroni da lato, e da piè le Marie, san Giovanni, e *molte altre figure come accadono a detta istoria*:[4] composizione che in molte parti si rassomiglia a un'altra tavola de' tempi medesimi, e di una maniera alquanto singolare, che vedesi nella Sala dell' Esposizione dell' Accademia Fiorentina.

Nel 1463, a' dì 12 marzo, per Matteo di Piero Squarcialupi da San Miniato al Monte, presso Firenze, dipinse un Crocifisso, con Maria Vergine da una parte, e san Giovanni Evangelista dall'altra, san Francesco e santa Maria Maddalena in ginocchio, e più altri santi; figure molto più grandi di quelle della Crocifissione qui innanzi descritta.[5]

Santissima Trinità. — Di due sole tavole da altare con questo subietto fa ricordo nel suo Libro Neri di Bicci. Una la tolse a dipingere, il 19 di agosto del 1463, da donna Leonarda, coi santi Giovan Battista e san Lorenzo a man destra; e san Francesco e san Leonardo a sinistra. Questa tavola si vede tuttavia appesa nella cappella del Sacramento, nella chiesa di San Niccolò, per la quale fu fatta.[6] L'altra Trinità, che il Bicci, sotto il 17 d'agosto del 1461, fa ricordo d'aver tolto a dipingere per la Badìa di Firenze, noi sospettiamo esser quella che ora si vede nella cappella detta del Noviziato, in Santa Croce; opera molto più bella della sopra citata.[7]

Trovasi ricordo che Neri dipinse più volte l'Angelo Raffaello con Tobia; ma non sapremmo additare con certezza la esistenza d'alcuno di questi

[1] Funne procuratore messer Giovanni Spinelli, proposto di Firenze. (*Ricordi* cit., fol. 36 e 40).

[2] *Ricordi* cit., fol. 39.

[3] N' ebbe fior. 34 di suggello. (*Ricordi* cit., fol. 64 e 65).

[4] Esso fu fatto per istare nel monastero delle Murate. (*Ricordi* cit., fol. 70).

[5] *Ricordi* cit., fol. 93. Ambedue queste tavole sono nell'Accademia delle Belle Arti, tra quelle, alle quali non è stato per anche assegnato un posto nella pubblica Galleria; l'una registrata nell'inventario col n° 263, l'altra col n° 291.

[6] La rese finita il 5 dicembre del 1463. La detta Mona Lionarda « deve dare fiorini 6 per il dossale dell'altare, dove sta detta tavola ». (*Ricordi* cit., fol. 85 tergo, 89).

[7] *Ricordi* cit., fol. 70.

quadri. Della tavola che con questo subietto tolse a dipingere, il 17 di maggio del 1471, da Mariotto di Marco della Palla, speziale, per una sua cappella in Santo Spirito, ignoriamo la sorte.[1] Restano però nella stessa chiesa due dossali di Neri; l'uno nella cappella Pitti, con l'evangelista San Luca che scrive, e due angeli in piedi vestiti di bianco che alzano una cortina di broccato; l'altro, con San Tommaso che tocca la piaga a Cristo, in quella cappella, dov'è una tavola colla Madonna, il Bambino e due santi, fatta (come vedesi scritto) l'anno MCCCCLXXXII. Di questi dossali non sapremmo dire quale sia quello che Neri di Bicci prese a dipingere, nel 1462, per l'altare dell'Angelo Raffaello in questa chiesa.[2]

Ma tra tutte le pitture in tavola che di Neri si conoscono, quella che oggi si vede nella sagrestia di Santa Felicita (già stata in chiesa nella cappella de'Nerli, ed erroneamente attribuita a Spinello Aretino), è da riputarsi una delle più castigate. Egli l'aveva tolta a dipingere il 4 di marzo del 1463; ma riuscendo troppo grande, non la seguitò:[3] sino a che, il dì 30 di maggio dell'anno seguente, si pose novamente a farne un'altra più piccola, ch'è quella, della quale si parla, allogatagli da Francesco de'Nerli.[4] Nel mezzo di questa tavola è figurata Santa Felicita seduta in trono, colla palma nella destra e un libro nella sinistra. Fanno corona alla madre i suoi sette figli martiri, tutti in piedi, vestiti alla foggia del secolo XV. Ciascuno di essi è contraddistinto da un numero arabo, che richiama i loro nomi scritti, in basso della tavola, così: S. QUIRILLUS. S. EMEXANDER. S. PETRUS. S. SECONDINUS. S. RAFIANUS. S. AQVILA. S. DOMITIANUS.

Fra le opere scomparse dalla pubblica vista, dovremmo far menzione ancora del tabernacolo di legname, messo a oro e dipinto da Neri di Bicci, fatto per la Sala dell'Udienza de'Signori, per stare attorno a un *arnese, dove* si custodivano *le Pandette, e un altro libro, il quale venne di Gostantinopoli, e certe altre solennissime cose di Firenze*: ma perchè di questo lavoro, e dell'uso, a cui era destinato, parla con molta erudizione il Baldinucci, riferendone persino letteralmente il *Ricordo*, basterà d'averne fatto cenno, come di cosa profittevole agli studiosi delle patrie antichità.[5]

Per non riuscire in una lunghezza incomportabile, ometteremo di dar conto della infinita moltitudine de'piccoli lavori secondarj, de'quali il Bicci fa ricordo nel suo Libro: cioè a dire di quelle piccole tavole, ch'egli chiama *tabernacoli* o *colmi da camera*, tolte a dipingere per private persone, e delle

[1] *Ricordi* cit., fol. 183 tergo.

[2] *Ricordi* cit., fol. 81 tergo 82, 83.

[3] *Ricordi* cit., fol. 92 tergo.

[4] *Ricordi* cit., fol. 95.

[5] Preselo a fare il 15 d'agosto 1454 (*Ricordi* cit., fol. 7 tergo); BALDINUCCI, *Vita di Neri di Bicci.*

quali ora neppur una c'è avvenuto di ritrovare; forse per la ragione che le cose di proprietà privata più frequentemente delle pubbliche si tramutano o si disperdono. Fra le opere di Neri di Bicci sono da registrare anche queste: una tavola di Nostra Donna e varj santi, allogatagli nel 1452 da Bernardo e Niccolò da Castiglione per una loro cappella, e pagata 180 lire; e l'altra fatta nel 1488, pel prezzo di 56 fiorini d'oro, per l'altar maggiore della chiesa del monastero di San Niccolò de' Frieri presso la porta San Pier Gattolini.

Affreschi. — Di poche opere in fresco trovasi fatta memoria da Neri. Di quella fatta nel 1453[1] per la cappella Spini in Santa Trinita, che più non si vede, n'è parola nel Vasari. Il tabernacolo dipinto nel 1453 al Ponte a Stagno, presse la Lastra,[2] è perito. Similmente ci è ignota la sorte di quelle sei figure che Neri dipinse l'anno 1458, in una cappella di San Francesco fuori di Pescia.[3] L'altro affresco che Neri prese a dipingere il 7 d'agosto del 1459, con un Crocifisso, la Vergine, san Giovanni evangelista e santa Maria Maddalena, per il *refettorio del munistero di Faenza*, non può esser quello che al presente si vede nel parlatorio dell'educande di questo convento, come è stato asserito;[4] non corrispondendo al ricordo di Neri;[5] perchè, sebbene molto malconcio, pure nelle parti intatte non si riscontra la maniera di questo pittore, ma invece un fare più fiacco e più antico; e perchè essendo questa Crocifissione stata dipinta nel refettorio vecchio, esso refettorio non si deve credere che fosse a

[1] *Ricordi* cit., fol. 2.

[2] *Ricordi* cit., fol. 3.

[3] Per Bartolommeo Cardini. (*Ricordi* cit., fol. 40).

[4] Vedi a pag. 43 e seg. dell'opuscolo intitolato: *Dell'ultima Cena di Cristo con gli Apostoli, pittura a fresco nel Refettorio del monastero di Sant'Onofrio, detto di Fuligno, attribuita a Raffaello d'Urbino, illustrazione con documenti* di G. GARGANI GARGANETTI. Firenze, coi tipi di Gio. Battista Campolmi, 1846.; in-8.

[5] In margine è scritto: « Refettorio del Munistero di Faenza ». Poi segue nel testo: « martedì a dì 7 d'aghosto 1459. Richordo chel detto dì Io ò tolto a dipigniere dalle monache del munistero di Faenza uno Crocifisso cho' Nostra Donna e santo Giovanni vangelista e santa Maria Madalena, chonuno fregio d'atorno, messo el campo d'azuro di Magnia .... e chorone d'oro fine; e così gli ornamenti, a tuta mia ispesa; e debomi dare le spese tutto quello tempo lavorassi in detto lavoro. Edio debo avere del detto lavoro da lire 60 in cinquanta quello giudicherà l'abate di San Branchazio di Firenze; e chosì d'achordo l'una e l'altra parte rimessa in lui ». *Ricordi* cit., fol. 56. Ma nell'affresco che vedesi nel parlatorio di Sant'Onofrio, oltre il Crocifisso, Maria Vergine, san Giovanni Evangelista e santa Maria Maddalena, è anche san Francesco, e più quattro angeli volanti a' lati della Croce, e poi santa Chiara, san Giovan Battista, san Girolamo e san Lodovico vescovo di Tolosa.

pian terreno, come l'altro fabbricato posteriormente, ma sì nel piano superiore: come risulta chiaro da certi ricordi del 1517, pubblicati, ma non usati convenientemente, dall'autore del citato opuscolo.[1]

Per una parete di questo medesimo refettorio, del quale, pei cambiamenti avvenuti nella fabbrica del monastero, non sarebbe facile oggi il rintracciare il sito e la forma, Neri di Bicci, sotto il dì 20 di marzo del 1461, lasciò ricordo di aver preso a dipingere un Cenacolo, con sopra Cristo che fa orazione nell'orto.[2] La corrispondenza del luogo, la singolare somiglianza della forma e del subietto, che, oltre alla Cena degli Apostoli, si voleva dipinto nel vecchio refettorio, dettero occasione al precitato scritto del signor Gargani; col quale egli pretese provare che la pittura di che parla il *Ricordo*, sia quel mirabile Cenacolo da poco tempo scoperto in questo stesso locale, in uno stanzone terreno, già refettorio nuovo, che da molti e molto esperti intelligenti ed artisti fu giudicata opera stupenda del giovane Raffaello Sanzio. La quale quistione non dovevasi, non che sostenere, neppure mettere in campo, mancando d'ogni fondamento e d'ogni ragione di storia e di critica artistica; non doveva, diciamo, mai porsi innanzi, senza timore di riportarne la disapprovazione ed il biasimo di tutti i giudici competenti in materia di Belle Arti. In compenso di tutte queste opere in fresco perdute, resta però, a gran ventura, quella che egli prese a dipingere il 1° di marzo dell'anno 1454, trentacinquesimo della sua vita,

[1] Nel libro di Ricordanze di questo monastero (ora nell'Archivio di Stato, tra le carte di Sant'Ambrogio, vol. n° 401) trovansi, tra l'altre, queste notabili partite, registrate sotto il dì 10 dicembre 1567, dalla priora Suor Apollonia:

« Adoperatura di correnti del *tetto che è sopra il Refettorio* dalla Nunziata.. L. 6 — —
« E più ho pagato per rifare un pezzo di *soppalco al Refettorio vecchio*, e un pezzo sopra la Nunziata.................................. » 9 — —
« A Iacopo di Berto scarpellino per *colonne* e *capitelli*, e panche *murate* di sotto alla Nunziata e *refettorio vecchio*.............. » 46 — —
(Vedi GARGANI, pag. 21 e 22).

[2] Ecco le parole del ricordo: « MCCCC lxj Sabato adì 20 di marzo 1461. Richordo chel sopradetto di Io Neri di Bicci dipintore ò tolto adipigniere dalle monache del munistero di fulignio dalla porta afaenza una faccia di refettorio, nella quale ò fare la cena degliapostolj e di sopra mess domenedio quando adora nell'orto chonuno fregio datorno la quale faccia espazio è di sopra tondo d'altezza di braccia 6 1/2 in circha e di larghezza di braccia 13 1/2 in circha; mete (mettere) tute le chorone d'oro fine e gli ornameti e dazuro di magnia dove achadessi e chosì di tuto fornito di buoni cholori a mie ispese ne ho avere d'achordo fior. 24 di sugello: posto che deon dare a libro segnato D. a 86... Fior. 24 ». (*Ricordi* cit., fol. 76).

nel chiostro di San Pancrazio.[1] Rappresenta San Giovan Gualberto seduto in un magnifico seggio, dentro una finta cappella rotonda riccamente ornata, colla volta d'azzurro e stellata, tenendo una croce nella destra ed un libro aperto nella sinistra, posato sulle ginocchia, dove è scritto: *Deum timete. Fraternitatem diligite. Terram* (?) *istam pro nichilo computate.* Ai lati stanno in piè ritte dieci figure di santi e beati monaci. A' piè di san Giovan Gualberto è inginocchiato un abate del monastero.

La quale opera è assai ragguardevole, e la migliore di quante Neri ne fece dipoi. Essa, oltre a far fede del valor suo, ci mostra eziandio che egli fu uno di que' pittori, cui l'educazione artistica di famiglia e gli esempj de' valenti maestri del tempo suo avevano già preparato a riuscire eccellente pittore; e tale, coll'affresco del San Giovan Gualberto, ei prometteva diventar veramente. Ma a sì bel principio non corrispose il fatto dipoi: imperciocchè i troppi lavori commessigli guastarono quelle buone disposizioni avute da natura, e dalla prima educazione artistica in parte coltivate. Egli accettò tutte le opere che gli vennero alle mani; per il che, trovatosi a dover soddisfare alle domande di tanti, donde ricavava non piccol guadagno, non fece più l'arte per amore o decoro dell'arte stessa, ma per amor del guadagno, il quale lo allettò più che la speranza d'acquistarsi riputazione. Gli esempj di quello che operarono e andavano operando, nella stessa sua patria, con incremento e onore dell'arte, Masaccio, Fra Giovanni Angelico, Paolo Uccello, Gentile da Fabriano, il Gozzoli, Fra Filippo Lippi suo amico,[2] non furono più per Neri di Bicci eccitamento a nobile emulazione; ond'egli che, coll'esercizio decoroso e modesto dell'arte, avrebbe potuto farsi degno compagno di quegli egregi, e partecipare alla gloria che cir-

[1] Dove oggi è la R. Procura e la Corte d'Assise. Nei *Ricordi* cit. trovasi memoria anche di altri lavori fatti da Neri in questo luogo. Ecco le parole stesse del Libro che si riferisce al San Giovan Gualberto: « Ricordo ch'el sopradetto di io Neri di Bicci, dipintore, ho tolto a dipingere dal detto abate Benedetto, abate di San Brancazio di Firenze, uno archetto nel chiostro di detta casa, nel quale debo fare un san Giovanni Gualberto con dieci tra santi e beati del loro ordine, e da piè uno abate ginocchioni. Le quale figure debono essere innuna cappella contrafatta, tonda, il cielo d'azurro e stellato, e gli occhi intagliati; e tutto bene ornato, e condotto quanto a me è possibile; a tutte mie ispese d'oro, d'azzurro, di calcina e d'ogni altro colore a ciò bisognasse ecc. ». Ne fece il mercato d'accordo col detto abate, per lire 149, « infino a dì 18 d'agosto 1455 ». (*Ricordi* cit., fol. 11).

[2] « A dì 1° di febbraio 1454. Ricordo chel detto dì frate Filippo dipintore mi lasciò di suo pezzi 200 doro fine perchè gliele serbassi, o chio ne facessi quello mi direbe. — Lire 6. 16. A lui detto pezi 30 di fine (*sic*), il quale volle mettessi in su uno quadro dentrovi uno san Girolamo, il quale diceva aveva a fare perlo signore Gismondo, e facevaglielo fare Agniolo dalla Istufa ». (*Ricordi* cit., fol. 10).

conda il loro nome; riducendo la pittura a una mera pratica dozzinale, e tirando a far quanti più lavori poteva per aumento delle sue facoltà;[1] si andò a confondere colla numerosa turba de' volgari e de' mediocri. Altro impedimento al far bene dovett' essere a Neri quella troppa facilità e prestezza, che il Vasari, burlando, nota in Lorenzo suo avo.[2]

Cresciuto col credito il guadagno, l' umile bottega del Bicci andò presto mutandosi in una gran fabbrica. Officina artistica veramente, dove non solo la pittura, ma tutte le altre arti affini e sussidiarie a quelle del disegno, dagli ufficj più nobili dovettero scender sovente ai meno nobili e bassi. In questa manifattura si faceva ogni sorta di lavori di legname e d' intaglio;[3] si foggiavano utensili da chiesa, come a dire candelieri,[4] angeli da altare ecc.;[5] si colorivano armi gentilizie;[6] si mettevano a oro intagli di legno;[7] si facevano modelli e disegni coloriti per i tessitori di

[1] Infatti, dal suo libro si ritrae che egli aveva acquistato più pezzi di terra a San Martino di Gangalandi; e spesso si trovano rammentati altri suoi possessi.

[2] Recheremo in esempio quello ch' è a fol. 133 de' suoi *Ricordi*. Ivi è detto come, il 20 giugno 1468, dette a fare a Luca di Paolo Mannucci, legnajuolo, 36 tabernacoli di legname, da consegnarsi belli e finiti tra otto giorni, cioè il dì 7 di luglio.

[3] I legnajuoli intagliatori de' quali ne' *Ricordi* apparisce che Neri si servisse più frequentemente, sono *Giuliano di Nardo da Maiano*, *Luca di Paolo Mannucci*, e *Zanobi di Domenico d'Antonio*; che dovevano essere certamente i più riputati a que' tempi.

[4] 1464, 30 aprile. Colorisce per la chiesa del monastero di Santa Monaca due candeglieri intagliati da Giuliano da Majano. (*Ricordi* cit., fol. 96).

[5] 1471, 23 marzo. Rende dipinti alle monache di Candeli un pajo d' angeli intagliati da Betto di Nardo da Majano. (*Ricordi* cit., fol. 172 tergo, 1468, 7 settembre). Rende ai Frati Ingesuati un pajo d'angeli da altare coloriti. (*Ricordi* cit., fol. 135). Questi Frati, secondo che appare dal Libro di Neri, vendevano l' azzurro d'Alemagna e l' oltremare; trovandosi di ciò fatta menzione all' anno 1469 e 1470 dei citati *Ricordi*, foglio 140 tergo, e 191. Per la chiesa del loro convento, fuori di porta a Pinti, sappiamo ancora che nel 1469 tolse a fare una tavola, della quale non sono descritti i soggetti. (*Ricordi* cit., fol. 142 tergo).

[6] 1465, 14 maggio. Dipinge a messer Tommaso di Lorenzo Soderini sei armi di pietra scarpellate, da stare, una nella volta del Capitolo del Carmine, una nella volta del refettorio, due nelle facce del dormentorio de' novizj dalla parte del chiostro, una nell' altra faccia di detto dormentorio verso l' orto, e una nel pergamo degli organi. (*Ricordi* cit., fol. 101 tergo). — Nell' anno medesimo, il 19 di giugno, Neri di Bicci fu eletto e deputato, insieme con Alesso Baldovinetti, a stimare la tavola (anche oggi esistente) colla figura del poeta Dante, dipinta da Domenico di Michelino per Santa Maria del Fiore. (GAYE, *Carteggio inedito*, Prefazione al vol II, pag. VI).

[7] 1459, 1° febbrajo. Mette d' oro fine per *Tommaso Finiguerra*, orafo, un sole intagliato e razzato intorno di rilievo, messo da ogni parte; della grandezza di $^2/_3$ b. (*Ricordi* cit., fol. 56 tergo)

arazzi;[1] si dipingevano disegni e cartoni per apparati di feste;[2] si fornivano di tabernacoli di legname, intagliati, messi a oro e azzurro, e dipinti di altri colori, immagini di Madonne di gesso, ovvero di marmo, di valenti maestri;[3] si dava il colore a Madonne di gesso, Crocifissi di legno, santi, od altre cose profane;[4] si racconciavano tavole antiche;[5] si dipingevano insegne da bottega;[6] ed infine, si tenevano in mostra ed in vendita lavori d'altrui.[7] E questo magazzino non forniva pitture alla sola Firenze e Toscana, ma anche ad altre città; in alcune delle quali Neri di Bicci teneva deposito della sua merce artistica.[8]

[1] 1454, 24 gennajo. « Vettorio di Lorenzo di Bartolo (*Ghiberti*) che fa le porti mi richiese gli dovessi aiutare colorire e disegnare uno modello duna ispaliera ched nuova s'à fare di panno d'arazo per la ringhiera de'Signori di Firenze ». (*Ricordi* cit., fol. 9 tergo).

[2] 1461, 25 giugno. Giovanni suo scolare ajuta per quindici giorni Giuliano di Nardo di Majano, legnajuolo, per le feste di San Giovanni. Neri di Bicci profila per lui tre delfini grandi, e colorisce i quattro segni degli Evangelisti grandi, in carta impastata. (*Ricordi* cit., fol. 69).

[3] 1460, 3 gennajo. Fa un tabernacolo dorato e dipinto a Pietro Tozzi orafo, da tenere in camera, dentrovi una Vergine Maria di marmo, di mano di Desiderio (da Settignano). E a Giovanni di Guarnieri Benci un tabernacolo di legname, per una Nostra donna invetriata, di quelle di Luca della Robbia, ne'23 aprile 1464. (*Ricordi* cit., fol. 66, 94).

[4] *Ricordi* cit., fol. 17, 68 tergo, 81 tergo, 124, 126, 177, 181. Fra questi lavori di gesso è curioso il trovar registrato, sotto il dì 29 novembre 1464, « due ignudi di gesso di tutto rilievo di braccia uno, posati in su uno mezzo tondo, con uno iscudo in mano, e due altre figure armate all'antica con uno mantello addosso di mezzo braccio ». Di tutte e quattro le dette figure, lire 4. « E più lire 11 e soldi 14 per una testa di donna di rilievo, grande come il naturale, dipinta per Niccolò di Giovanni Davanzati ». (*Ricordi* cit., fol. 99).

[5] 1470, 22 agosto. Racconcia una tavola vecchia a Lorenzo Fiorini sensale. (*Ricordi* cit., fol. 155). — 1471, 31 ottobre. Racconcia a messer Tommaso Soderini una tavola antica ch'era nella chiesa di San Friano di Firenze, a un altare fatto fare di nuovo a lato all'uscio di sagrestia. Tavola fatta anticamente; ed ei la fe racconciare all'uso d'oggi. Fe racconciare le punte de'colmi, rifece quattro angioletti di nuovo, ritoccò e ridipinse quasi tutte le figure vecchie, e di San Friano fece una Santa Margherita ecc.; per fiorini 12 larghi. (*Ricordi* cit., fol. 169 tergo).

[6] 1470, 22 agosto. Dipinge un insegna colla Maria Vergine e Gesù in collo, per la bottega di Giovanni Guerrucci e compagni, merciaj in Porta Santa Maria, per fiorini 4 larghi (*Ricordi* cit., fol. 155).

[7] 1469. Fa ricordo di più lavori di legname che gli lasciò e mandò a bottega Don Romualdo abate di Candeli, fatti di sua mano, i quali vuole si vendano a sua istanza e petizione; e nel 21 maggio 1471, rende ad esso abate i lavori non venduti. (*Ricordi* cit., fol. 145 e 172).

[8] 1472, 10 marzo. Fa conto e ragione con Bernabè da Cingoli delle Marche, di più Vergini Marie da camera, e di più ragioni che gli lasciò in accomanda Antonio suo figliuolo (*Ricordi* cit., fol 181 tergo e 182).

Discepoli. — Per dar fine al presente Commentario, restaci solamente a parlare dei molti discepoli che Neri di Bicci *tolse all'arte del dipingere*. Ma perchè degli uni tra questi tornerà nuova occasione di parlare, e perchè degli altri non conosciamo se non quel poco di notizie dateci dal libro dei suoi *Ricordi*; ce ne passeremo qui brevemente, riferendo soltanto i nomi loro, e gli anni, in cui andarono sotto la disciplina del Bicci.

GIULIANO D'ANDREA DI LORE. Nell'ordine degli anni, il primo discepolo che incontriamo nei ricordi di Neri, è Giuliano d'Andrea di Lore tessitore di drappi, sotto il dì 20 novembre 1455.[1] Nel 1466 trovasi il suo nome tra i matricolati all'Arte degli Speziali.

COSIMO DI LORENZO andò a imparare con Neri il primo di marzo 1455-56; e fatto saldo e ragione con lui il 1 marzo 1455, se ne partì il 4 ottobre 1456.[2] Questi è Cosimo Rosselli, del quale il Vasari scrive la vita.

ANTONIO DI BENEDETTO orafo si pose sotto la disciplina di Neri il 18 settembre 1458, e stette con lui fino al 14 agosto del 1466, nel qual giorno fece saldo e ragione d'ogni suo avere.[3]

GIUSTO D'ANDREA DI GIUSTO (Manzini) cominciò a andare a bottega a dì 18 d'ottobre 1458; a dì 11 maggio 1459 si partì, e ritornò il 18 maggio del detto anno; e si partì novamente il 12 agosto, e dopo cinque giorni tornò. Sembra però che Giusto partisse novamente; imperciocchè, il 13 di novembre 1459, Neri fa ricordo di averlo tolto con sè un'altra volta per un anno; e dice ancora, che dal 28 luglio al 2 agosto 1460, egli *iscioperossi in fare lavoro a Filippo Lippi*. Finalmente, nel 20 gennajo e 6 febbrajo dello stesso anno, fece saldo e ragione con Neri d'ogni e qualunque cosa avessero avuto a fare insieme.[4] Nel vecchio Libro della Compagnia de' Pittori trovasi registrato il nome di Giusto, e pare che sia sotto l'anno 1460. Nacque nel 1440 da Andrea di Giusto pittore morto il 2 settembre 1450, e morì nel 1496.

FRANCESCO DI GIOVANNI naibajo (dipintore di carte da giuoco, dette *naibi*) entrò il 22 d'ottobre 1459, e il 24 di luglio si fuggì.[5] Nacque nel 1447 e morì il 17 gennajo 1498. Fu detto Francesco di Giovanni di Borgognissanti.

GIOVANNI D'ANTONIO DI JACOPO andò a stare con Neri per anni tre il 29 ottobre 1460; il quale sino a' 9 di settembre del 1467 si vede che era sempre suo garzone.[6] Nel Libro della Compagnia si trovano sotto l'anno 1460,

[1] *Ricordi* cit., fol. 19.
[2] *Ricordi* cit., fol. 22.
[3] *Ricordi* cit., fol. 41 tergo e 116.
[4] *Ricordi* cit., fol. 42 tergo, 54 tergo 66 tergo.
[5] *Ricordi* cit., fol. 53.
[6] *Ricordi* cit., fol. 64 tergo, 87, 88, 119 tergo.

due pittori di questo nome: cioè, Giovanni d'Antonio Busini, e Giovanni d'Antonio Zuccheri. E nel 1483, un Giovanni d'Antonio ebbe 24 lire per parte di una pittura di un quadro del palco per la Sala de' Signori:[1] or chi sa dire quale tra questi fu il discepolo di Neri?

Bernardo di Stefano Rosselli va a imparare l'arte da Neri di Bicci il 4 novembre del 1460.[2] Nel Libro de' Pittori il suo nome è registrato, ma senza l'anno. È quel Bernardo di Stefano Rosselli, cui, nel 1488 e 1490, furono pagate grosse somme di danaro per pitture di tre pareti e del palco della Sala de' Signori.[3] Nato nel 1450 e morto nel 1526 a' 29 di marzo.

Benedetto di Domenico d'Andrea muratore, del popolo di San Frediano, entrò per suo discepolo, e poi per garzone, a' dì 8 ottobre 1463; e, a tempo interrotto, stette con lui fino ai 13 marzo 1469, nel quale anno, fatti i conti con Neri, si partì.[4] Egli fu anche degli ascritti alla Compagnia dei Pittori; ma non sappiamo in quale anno.

Lorenzo di Domenico di Francesco muratore, che venne a stare con Neri per tre anni il 30 aprile 1464, fu da lui licenziato il 25 di novembre dell'anno medesimo.[5]

Lorenzo di Giovanni Pace, che Neri tolse a discepolo per tre anni il 4 giugno del 1465, se ne partì per sempre il 2 di giugno dell'anno seguente.[6] Nel libro detto *Rosso* de' Debitori e Creditori della Compagnia di San Luca è così registrato sotto l'anno 1472. Lorenzo di Giovanni di Nofri. Morì il 30 settembre 1512 e fu sotterrato in S. Lorenzo.

Stagio di Taddeo d'Antonio fornajo, il 4 giugno del 1465, si obbligò a stare come suo discepolo, per due anni; e nel 2 dicembre 1471, Neri lo prese per garzone per un anno, e lo licenziò nel marzo dell'anno di poi.[7]

Piero Antonio di Bartolommeo rimendatore, andato sotto la disciplina del Bicci il 2 novembre 1465, sembra vi stesse pochissimo.[8]

Giosuè di Santi fece saldo col maestro il 5 dicembre 1465.[9] Egli si trova al Libro de' Pittori, sotto l'anno 1448. Nacque nel 1427. Per la cappella di San Lorenzo in Sant'Ambrogio, dipinse nel 1484 il Purgatorio.

Dionigi d'Andrea di Bernardo di Lottino, detto *Danni*, entrò suo discepolo il 20 gennajo 1465. Partissene senza licenza il 15 maggio 1469;

[1] Gaye, *Carteggio inedito* ecc., I, 580.
[2] *Ricordi* cit., fol. 64 tergo.
[3] Gaye, *Carteggio inedito*, I, 582, 583.
[4] *Ricordi* cit., fol. 87, 146 retto e tergo, e 150.
[5] *Ricordi* cit., fol. 95 tergo.
[6] *Ricordi* cit., fol. 102.
[7] *Ricordi* cit., fol. 103 e 170.
[8] *Ricordi* cit., fol. 108 tergo.
[9] *Ricordi* cit., fol. 109.

e tornò novamente per un anno a star col maestro, il 6 settembre 1470.[1] Nato nel 1455 da Andrea di Bernardo d'Andrea di Lottino, legnajuolo.

Francesco di Leonardo del Bene dipintore (Datucci) si pone all'arte il 21 luglio 1466, e dopo un mese se ne parte senza licenza.[2]

Polito (o Ippolito) di Francesco d'Antonio donzello de' Signori va per due anni a imparare l'arte dal Bicci il 30 di maggio del 1469; ma il 3 d'ottobre del 1470 se ne parte; e un anno dopo, novamente ritorna per istare col maestro due anni.[3] Questi è Polito del Donzello che dipinse a Napoli, insieme con Pietro suo fratello.

Luca d'Agostino di Luca Coveri si mise all'arte sotto la disciplina di Neri l'11 d'ottobre del 1469; e se ne partì senza licenza dieci giorni dopo.[4]

Girolamo di Giovanni di Stefano beccajo, nel 3 novembre del 1469 entrò per suo fattorino per due anni; e partissene senza licenza il 29 d'agosto del 1471.[5]

Tommaso di Giovanni di Piero Soletti si acconciò, il 9 settembre 1471, per due anni con Neri di Bicci; ma questi il 28 di marzo del 1472 gli dette licenza.[6]

Brancazio di Nofri purgatore si alloga col Bicci, il 6 d'aprile 1472, per un anno.[7]

Francesco di Benedetto di .... de' Calici fuori della porta a San Friano, entra per suo discepolo per due anni il 6 dicembre 1473.[8]

Da questi Ricordi, diligentemente per noi estratti, si vede come tra i discepoli di Neri un terzo almeno non istettero con lui tutto il tempo pattuito, e si fuggirono senza licenza, chi dopo un anno, chi dopo sette mesi, chi dopo uno, chi dopo pochi giorni. Onde è ragionevole il credere che questi giovani, i quali volonterosi si ponevano sotto la disciplina di Neri per apprendere l'arte della pittura, veduto poi il modo con cui egli la esercitava e insegnava, ch'era più da artigiano che da buono artefice, presto infastiditi se ne partissero, per andare sotto la disciplina e gli esempj di altri migliori e più virtuosi maestri. E questo verrebbe provato anche da un ricordo scritto di mano di Giusto di Andrea di Giusto da Volterra, che abbiam veduto essersi posto, nel 1458 e nella età sua di 17 anni,

[1] *Ricordi* cit., fol. 110 tergo, 118, 156 tergo.
[2] *Ricordi* cit., fol. 116.
[3] *Ricordi* cit., fol. 141, 167.
[4] *Ricordi* cit., fol. 145.
[5] *Ricordi* cit., fol. 147.
[6] *Ricordi* cit., fol. 166 tergo.
[7] *Ricordi* cit., fol. 173 tergo.
[8] *Ricordi* cit., fol. 185.

sotto gl' insegnamenti di Neri di Bicci; il quale, dopo essere stato con lui, interrottamente, per lo spazio di circa quindici mesi, fatto saldo se ne partì *con pace e con amore*; e sappiamo da lui medesimo, che lavorò un anno in casa sua sopra di sè, facendo molti lavori e guadagnando bene: e che nondimeno, poi, per *imparare nell' arte e nella virtù*, si pose ed acconciò novamente con Benozzo Gozzoli, il quale lavorava ed era ottimo maestro in muro; e con esso fece patto di ajutarlo nel lavoro della cappella maggiore della chiesa di Sant' Agostino di San Gemignano.[1]

Fu Neri di Bicci molto industriosa persona; e ancorchè dedito a far guadagni coll' arte, non però si partì mai dalla vita onesta. E in tutto questo trafficar di pitture reca consolazione il vedere come il desiderio del lucro non ispegnesse in lui i sensi di pietà verso i miseri e abbandonati: ed è veramente degno che sia riferito in esempio un atto di misericordia usato ad un povero orfanello, che si legge nel suo libro all' anno 1473, sotto il dì 20 d'agosto; il quale *ricordo*, perchè pieno di carità cristiana e d' affetto, riferiremo colle stesse parole di Neri, a conchiusione del nostro Commentario:

« Mercoledì a dì 20 d' ottobre 1473. Ricordo come el sopradetto dì « messer Giuliano, piovano di Morbo, contado di Volterra, condusse in « Firenze, in casa mia, Piero figliuolo che fu di Talco, mugnaio e lavo- « ratore da Monte Cerboli, e figliuolo di mona Margherita sua madre; la « quale mona Margherita sua madre mi dette, e liberamente mi donò e « concedè liberamente per figliuolo, detto d'anni 7 incirca, e di persona « di piccola istatura: dettemelo per propria sua volontà, per non poterlo « nutricare, e per l'amore di Dio. E per fare questa limosina, e a lui que- « sto bene, lo tolsi per mio ispirituale figliuolo, con animo e desiderio di « farlo vertuoso e ubidiente, e insegnàgli vivere col timore di Dio, dargli « le spese, calzallo e vestillo, secondo le nostre facultà, e secondo si ri- « chiede a lui, quando fia ubidiente ed onesto e leale e buono; sanza ve- « runo salaro o premio: solo dargli le spese, calzare e vestire. E 'l detto « Piero a' mie bisogni e servigj e della mia famiglia, per qualunche luogo « o per qualunche cagione, debb'essere ubidiente, sollecito e leale e onesto, « ad ogni nostra richiesta. E così d'acordo lo presi e tolsilo dalla detta « mona Margherita sua madre, insino a dì 6 di setembre 1473. E però « n'ho fatto questo ricordo questo dì sopra detto, che me lo rapresentò « el detto piovano, co' sopradetti patti e modi ».[2]

[1] GAYE, *Carteggio inedito* ecc., I, 212.
[2] *Ricordi* cit., fol. 184 tergo.

PARTE SECONDA

PROEMIO

Quando io presi primieramente a descrivere queste Vite, non fu mia intenzione fare una nota degli artefici, ed uno inventario, dirò così, dell'opere loro; nè giudicai mai degno fine di queste mie non so come belle, certo lunghe e fastidiose fatiche, ritrovare il numero ed i nomi e le patrie loro, ed insegnare in che città e in che luogo appunto di esse si trovassino al presente le loro pitture o sculture o fabbriche; chè questo io lo arei potuto fare con una semplice tavola, senza interporre in parte alcuna il giudizio mio. Ma vedendo che gli scrittori delle istorie, quelli che per comune consenso hanno nome di avere scritto con miglior giudizio, non solo non si sono contentati di narrare semplicemente i casi seguiti, ma con ogni diligenza e con maggior curiosità che hanno potuto, sono iti investigando i modi ed i mezzi e le vie che hanno usate i valenti uomini nel maneggiare l'imprese; e sonsi ingegnati di toccare gli errori, ed appresso i bei colpi e ripari e partiti prudentemente qualche volta presi ne' governi delle faccende: e tutto quello, insomma, che sagacemente o trascuratamente, con prudenza o con

pietà o con magnanimità, hanno in esse operato: come quelli che conoscevano la istoria essere veramente lo specchio della vita umana, non per narrare asciuttamente i casi occorsi a un principe, o ad una repubblica, ma per avvertire i giudizj, i consigli, i partiti ed i maneggi degli uomini, cagione poi delle felici ed infelici azioni; il che è proprio l' anima dell' istoria, e quello che in vero insegna vivere, e fa gli uomini prudenti, e che, appresso al piacere che si trae del vedere le cose passate come presenti, è il vero fine di quella: per la qual cosa, avendo io preso a scriver la istoria de' nobilissimi artefici per giovare all' arti, quanto patiscono le forze mie, ed appresso per onorarle, ho tenuto quanto io poteva, ad imitazione di così valenti uomini, il medesimo modo, e mi sono ingegnato non solo di dire quel che hanno fatto, ma di scegliere ancora discorrendo il meglio dal buono e l' ottimo dal migliore, e notare un poco diligentemente i modi, le arie, le maniere, i tratti, e le fantasie de' pittori e degli scultori; investigando, quanto più diligentemente ho saputo, di far conoscere a quelli che questo per se stessi non sanno fare, le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti, accaduto in diversi tempi e in diverse persone.

E perchè nel principio di queste Vite io parlai della nobiltà ed antichità di esse arti, quanto a questo proposito si richiedeva, lasciando da parte molte cose, di che io mi sarei potuto servire, di Plinio e d' altri autori, se io non avessi voluto, contro la credenza forse di molti, lasciar libero a ciascheduno il vedere le altrui fantasie nei propri fonti; mi pare che e' si convenga fare al presente quello che, fuggendo il tedio e la lunghezza, mortal nemica dell' attenzione, non mi fu lecito fare allora; cioè, aprire più diligentemente l' animo e intenzione mia, e mostrare a che fine io abbia diviso questo corpo delle Vite in tre parti.

Bene è vero che, quantunque la grandezza delle arti nasca in alcuno dalla diligenza, in un altro dallo studio, in questo dall'imitazione, in quello dalla cognizione delle scienze che tutte porgono aiuto a queste, e in chi dalle predette cose tutte insieme o dalla parte maggiore di quelle; io nientedimanco, per avere nelle Vite de' particolari ragionato abbastanza de' modi, dell'arte, delle maniere, e delle cagioni del bene e meglio ed ottimo operare di quelli, ragionerò di questa cosa generalmente, e più presto della qualità de' tempi, che delle persone distinte e divise da me, per non ricercarla troppo minutamente, in tre parti, o vogliamole chiamare età, dalla rinascita di queste arti sino al secolo che noi viviamo, per quella manifestissima differenza che in ciascuna di loro si conosce. Conciossiachè nella prima e più antica si sia veduto queste tre arti essere state molto lontane dalla loro perfezione; e come che elle abbiano avuto qualcosa di buono, essere stato accompagnato da tanta imperfezione, che e' non merita per certo troppa gran lode. Ancorachè, per aver dato principio e via e modo al meglio che seguitò poi, se non fusse altro, non si può se non dirne bene, e darle un po' più gloria, che, se si avesse a giudicare con la perfetta regola dell'arte, non hanno meritato l'opere stesse. Nella seconda poi si veggono manifesto esser le cose migliorate assai e nell'invenzioni, e nel condurle con più disegno e con miglior maniera e con maggior diligenza; e così tolto via quella ruggine della vecchiaia e quella goffezza e sproporzione che la grossezza di quel tempo le aveva recata addosso. Ma chi ardirà dire, in quel tempo essersi trovato uno in ogni cosa perfetto, e che abbia ridotto le cose al termine di oggi e d'invenzione e di disegno e di colorito? e che abbia osservato lo sfuggire dolcemente delle figure con la scurità del colore, che i lumi siano rimasti solamente in su i rilievi? e similmente abbia osservato gli strafori,

e certe fini straordinarie nelle statue di marmo, come in quelle si vede? Questa lode certo è tocca alla terza età; nella quale mi par potere dir sicuramente, che l'arte abbia fatto quello che ad una imitatrice della natura è lecito poter fare; e che ella sia salita tanto alto, che più presto si abbia a temere del calare a basso, che sperare oggimai più augumento. Queste cose considerando io meco medesimo attentamente, giudico che sia una proprietà ed una particolare natura di queste arti, le quali da uno umile principio vadino a poco a poco migliorando e finalmente pervenghino al colmo della perfezione. E questo me lo fa credere il vedere essere intervenuto quasi questo medesimo in altre facultà; che per essere fra tutte le arti liberali un certo che di parentado è non piccolo argumento che e'sia vero. Ma nella pittura e scultura in altri tempi debbe essere accaduto questo tanto simile, che, se e'si scambiassino insieme i nomi, sarebbono appunto i medesimi casi. Imperocchè e'si vede (se e'si ha a dar fede a coloro che furono vicini a quei tempi, e potettono vedere e giudicare delle fatiche degli antichi) le statue di Canaco esser molto dure, e senza vivacità o moto alcuno; e però assai lontane dal vero: e di quelle di Calamide si dice il medesimo, benchè fussero alquanto più dolci che le predette. Venne poi Mirone, che non imitò affatto la verità della natura, ma dette alle sue opere tanta proporzione e grazia, che elle si potevano ragionevolmente chiamar belle. Successe nel terzo grado Policleto e gli altri tanto celebrati; i quali, come si dice e credere si debbe, interamente le fecero perfette. Questo medesimo progresso dovette accadere nelle pitture ancora; perchè e'si dice, e verisimilmente si ha a pensare che fusse così, nell'opere di quelli che con un solo colore dipinsero, e però furono chiamati monocromati, non essere stata una gran perfezione. Dipoi, nelle opere di Zeusi e di Polignoto e di Timante o degli altri, che solo ne messono in opera

quattro, si lauda in tutto i lineamenti e i dintorni e le forme; e senza dubbio vi si doveva pure desiderare qualcosa. Ma poi in Erione,[1] Nicomaco, Protogene ed Apelle è ogni cosa perfetta e bellissima, e non si può immaginar meglio; avendo essi dipinto non solo le forme e gli atti de' corpi eccellentissimamente, ma ancora gli affetti e le passioni dell' animo.

Ma lasciando ire questi; che bisogna referirsene ad altri, e molte volte non convengono i giudizj, e che è peggio, nè i tempi, ancorachè io in ciò seguiti i migliori autori;[2] venghiamo a' tempi nostri, dove abbiamo l' occhio, assai miglior guida e giudice che non è l' orecchio. Non si vede egli chiaro quanto miglioramento e acquisto fece, per cominciarsi da un capo, l' architettura da Buschetto Greco ad Arnolfo tedesco[3] ed a Giotto? Vegghinsi le fabbriche di que' tempi, i pilastri, le colonne, le base, i capitelli, e tutte le cornici con i membri difformi: come n' è in Fiorenza in Santa Maria del Fiore e nell' incrostatura di fuori di San Giovanni, a San Miniato al Monte, nel Vescovado di Fiesole, al Duomo di Milano, a San Vitale di Ravenna, a Santa Maria Maggiore di Roma, e al Duomo vecchio fuori d' Arezzo; dove, eccettuato quel poco di buono rimasto de' frammenti antichi, non vi è cosa che abbia ordine o fattezza buona.[4] Ma quelli certo la mi-

[1] *Questo nome non si trova fra i pittori greci nominati da Plinio, nè dal suo copiatore, l'Adriani. Leggevisi bensì un Echione. È dunque un errore di stampa il dire Erione.

[2] Autori troppo migliori per dottrina e per critica ha dati l' età moderna. Altrove già abbiam nominati quelli specialmente di storie generali degli artefici e dell' arti. Da essi sono citati ad ogni passo quelli di storie e di ragionamenti particolari.

[3] Già altrove abbiam notato che nè Buschetto fu greco nè Arnolfo tedesco.

[4] *Ecco un altro luogo, dove il Vasari mostra novamente la sua poca critica, e cade ne' soliti errori di giudizio intorno a ciò che risguarda l' architettura dei secoli di mezzo; imperciocchè egli pone in un fascio edifizj differentissimi per tempo e per carattere. Santa Maria del Fiore, quale adesso la vediamo, fu innalzata da Arnolfo di Cambio nel 1296, e presenta quello stile archiacuto par-

gliorarono assai, e fece non poco acquisto sotto di loro; perchè e' la ridussero a migliore proporzione, e fecero le lor fabbriche non solamente stabili e gagliarde, ma ancora in qualche parte ornate: certo è nientedimeno, che gli ornamenti loro furono confusi e molto imperfetti, e per dirla così, non con grande ornamento. Perchè nelle colonne non osservarono quella misura e proporzione che richiedeva l'arte, nè distinsero ordine che fusse più dorico che corintio o ionico o toscano; ma alla mescolata, con una loro regola, facendole grosse grosse o sottili sot-

ticolare all'Italia, che non si slancia mai alle coraggiose arditezze del settentrione. La esterna incrostatura di San Giovanni in marmi bianchi e neri, che prima erano di macigno, fu fatta, al dire di Giovanni Villani, nel 1293 (*Istor. Fior.*, lib. VIII, cap. 3); e con quel rivestimento non mutossi per nulla la disposizione primitiva, che può forse riferirsi al tempo del re longobardo Grimoaldo, e precisamente al 662 (Vedi LAMI, *Lezioni di antichità toscane*, tom. I, lezione V). San Miniato al Monte, compiuto nel 1013, manifesta quello stile fiorentino dell'XI secolo che più degli altri d'Italia allora tentava attenersi alle antiche norme romane. Se per Vescovato di Fiesole volle il Vasari denotare la presente cattedrale, essa fu costruita, a quanto pare, circa il 1028 dal vescovo Jacopo Bavaro; e presenta quel carattere latino barbaro che piacevasi di costruire le chiese cogli avanzi antichi che ancora serbavansi sui luoghi. Se poi allude all'antico vescovado di Fiesole, diventata Badia Fiesolana, dopochè nel 1028 la cattedrale fu traslocata sulle vette del monte; la sua facciata, sola parte che d'antico sia rimasta, ha lo stesso carattere di quella di San Miniato al Monte: onde vaglion per essa le medesime osservazioni fatte su quella. (Vedi GIUSEPPE DEL ROSSO, *Osservazioni sulla Basilica Fiesolana di Sant'Alessandro*; 1790 in-4). Il Duomo di Milano è forse l'unica chiesa italiana di stile archiacuto tedesco; e fu fondata nel 1386, e condotta innanzi per gran parte verso la fine del XV secolo: quindi nulla ha che fare collo stile delle costruzioni precedentemente nominate dal Vasari. Meno ancora poi San Vitale di Ravenna, opera tutta di bisantina maniera, fondata da Giuliano Argentario sul principio del VI secolo, e finita da L. Massimiano nel 547. (Vedi D'AGINCOURT, II, 123, e V, 32; e inoltre QUAST, *Die altechristlichen Bauwerke von Ravenna* ecc. Berlin, 1842, in-fol.). Santa Maria Maggiore a Roma fu rinnovata col disegno del Fuga baroccamente nel 1743; ma al tempo del Vasari doveva presentare ancora la forma di quella murata da Sisto III nel 452, e forse l'intero portico esterno che vi aveva aggiunto Eugenio III verso la metà del secolo XII. (Vedi PAULUS DE ANGELIS, *Basilicae Sanctae Mariae Majoris de Urbe a Liberio ad Paulum V, Descriptio et delineatio*; Romae 1621, in-fol.). Della restaurazione o rifondazione del Duomo vecchio fatta da Mainardo architetto della chiesa e dell'episcopio aretino, parla un documento del vescovo Tebaldo, dell'anno 1026. (Vedi nel CAMICI, *Serie dei Marchesi e Duchi di Toscana*). In esso si dice che Mainardo, per commissione del vescovo aretino Alberto, andò a Ravenna, e trasse copia e modello della chiesa di San Vitale, per

tili, come tornava loro meglio.[1] E le invenzioni furono tutte parte di lor cervello, parte del resto delle anticaglie vedute da loro. E facevano le piane, parte cavate da il buono, parte aggiuntovi lor fantasie, che rizzate con le muraglie avevano un'altra forma. Nientedimeno, chi comparerà le cose loro a quelle dinanzi, vi vedrà migliore ogni cosa; e vedrà delle cose che danno dispiacere in qualche parte a' tempi nostri, come sono alcuni tempietti di mattoni lavorati di stucchi a San Giovanni Laterano di Roma.

Questo medesimo dico della scultura, la quale in quella prima età della sua rinascita ebbe assai del buono; perchè, fuggita la maniera goffa greca ch' era tanto rozza, che teneva ancora più della cava che dell'ingegno degli artefici, essendo quelle loro statue intere intere, senza pieghe o attitudine o movenza alcuna, e proprio da chiamarsi statue: dove, essendo poi migliorato il disegno per Giotto, molti migliorarono ancora le figure de' marmi e delle pietre; come fece Andrea Pisano e Nino suo figliuolo e gli altri suoi discepoli, che furono molto meglio che i primi,[2] e storsono più le loro statue e dettono loro migliore attitudine assai; come que' due sanesi Agostino ed Agnolo, che feciono, come si è detto, la sepoltura di Guido vescovo di Arezzo, e que' tedeschi che feciono la facciata

edificare la cattedrale d'Arezzo. Ma questo non esiste più. Il presente fu fondato nel 1275 da Guglielmo Ubertini, e porta anch'esso i caratteri del moderato stile archiacuto, usato dagli Italiani sempre, ed i cui frequentissimi esempj ricorrono in Toscana, nel già Stato della Chiesa, ed anche negli antichi dominj veneziani di terraferma.

[1] Questa mescolanza d'ordini e questa difformità di parti venne specialmente, come già altrove si notò, dall'essersi impiegati rottami d'antichi edifizj per costruire i nuovi; alcuni dei quali per altro, come il Battistero di Pisa, ben possono stare al confronto de' posteriori.

[2] *Essi furono migliori almeno di Giovanni Pisano; imperciocchè Niccola Pisano, rispetto alla imitazione delle opere antiche, ha un merito che niuno gli può contrastare. Il Vasari anche qui vuol sostenere la influenza esercitata da Giotto sopra Andrea Pisano, ma non fa parola di quella che può avere spiegato su di lui Giovanni.

d'Orvieto.[1] Vedesi adunque in questo tempo la scultura essersi un poco migliorata e dato qualche forma migliore alle figure, con più bello andar di pieghe di panni, e qualche testa con migliore aria, certe attitudini non tanto intere, ed in fine cominciato a tentare il buono: ma avere tuttavolta mancato d'infinite parti, per non esser in quel tempo in gran perfezione il disegno, nè vedersi troppe cose di buono da potere imitare. Laonde que' maestri che furono in questo tempo, e da me sono stati messi

[1] *Sopra i più probabili autori de' bassorilievi della facciata del Duomo d'Orvieto, ci rimettiamo a quello che fu poi detto nel tom. I, nota 2, pag. 305, alla Vita di Niccola e Giovanni, pisani; aggiungendo però in questo luogo alcune altre avvertenze, che il fresco esame dei libri d'amministrazione di quel tempio ci ha dato modo di fare. A chi ben esamini quei bassorilievi, apparisce chiaro che non tutti, rispetto alla loro esecuzione, sono di una mano. In alcuni si vede una diligenza, ed una gentilezza di forme, maravigliose per quei tempi; in altri, sebbene e pel sentimento e per la giudiziosa distribuzione sieno da lodare, i suddetti pregi sono, al nostro vedere, più specialmente da desiderare. Pure sarebbe molto difficile, per non dire impossibile, lo stabilire a quale de' maestri che li lavorarono, appartenga più l'uno che l'altro di quei bassorilievi; e ciò perchè degli antichi artefici non avanzano a noi tante e tali opere capaci a formare una conoscenza pratica e sicura delle maniere che li differenziano. Oltre a ciò, a chi ben consideri alcune espressioni de' documenti, sebbene scarsi, nascerà facilmente il sospetto, che quei bassorilievi, come appariscono, a chi li vede, di mano diversa, così sieno stati fatti in tempi differenti. Il documento del 1310, riferito dal Della Valle nella sua *Storia del Duomo d' Orvieto*, riguardante la condotta in architetto di quella fabbrica di maestro Lorenzo di maestro Vitale, detto Matano, da Siena, parla d'ornamenti della parete anteriore della chiesa, ossia della facciata; i quali certamente dovevano essere disegnati, ed in parte scolpiti dallo stesso maestro Lorenzo, se è vero che a quei tempi l'architetto era anche scultore. E perchè si trova che nel 1347-48-49 Andrea da Pisa, e Nino suo figliuolo, ebbero il carico di capomaestri di quella fabbrica, ed Andrea fece la figura della Vergine sedente col figliuolo in braccio, che è dentro l'arco della porta di mezzo; e ne' documenti è parola ancora di marmi condotti da Pisa, e da loro lavorati: ci nasce il sospetto che questi artefici operassero alcuni de' detti bassorilievi, e forse quelli che sono nella prima mora a sinistra di chi guarda, ove è rappresentato il Genesi; ne' quali la grazia, la gentilezza, la unitezza ed il disegno sembrano a noi non solo vincere gli altri al paragone, ma mostrare altresì un grande e notabile progresso dell'arte.

† Questa nostra opinione, che attribuisce a maestro Lorenzo Maitani alcuni de' bassorilievi della facciata del Duomo d'Orvieto, è seguitata e con altre buonissime ragioni ed argomenti sostenuta dal cav. Aristide Nardini Despotti Mospignotti nell'appendice prima del già citato suo libro *Il sistema tricuspidale e la facciata del Duomo di Firenze* (Livorno, Vigo, 1871, in-8).

nella prima parte, meriteranno quella lode e d'esser tenuti in quel conto che meritano le cose fatte da loro; purchè si consideri, come anche quelli degli architetti e de' pittori di que' tempi, che non ebbono innanzi aiuto, ed ebbono a trovare la via da per loro: ed il principio, ancorachè piccolo, è degno sempre di lode non piccola.

Non corse troppo miglior fortuna la pittura in questi tempi: se non che, essendo allora più in uso per la divozione de' popoli, ebbe più artefici, e per questo fece più evidente progresso che quelle due.[1] Così si vede che la maniera greca, prima col principio di Cimabue, poi coll'aiuto di Giotto, si spense in tutto, e ne nacque una nuova; la quale io volentieri chiamo maniera di Giotto, perchè fu trovata da lui e da' suoi discepoli, e poi universalmente da tutti venerata ed imitata. E si vede in questa levato via il profilo che ricigneva per tutto le figure, e quegli occhi spiritati e piedi ritti in punta e le mani aguzze, e il non avere ombre ed altre mostruosità di que' Greci, e dato una buona grazia nelle teste e morbidezza nel colorito. E Giotto in particolare fece migliori attitudini alle sue figure, e mostrò qualche principio di dare una vivezza alle teste, e piegò i panni che traevano più alla natura che non quegli innanzi, e scoperse in parte qualcosa dello sfuggire e scortare le figure. Oltre a questo, egli diede principio agli affetti che si conoscesse in parte il timore, la speranza, l'ira e lo amore; e ridusse a una morbidezza la sua maniera, che prima era e ruvida e scabrosa: e se non fece gli occhi con quel bel girare che fa il vivo, e con la fine de' suoi lagrimatoi, e i ca-

[1] Non possiamo interamente convenire in questa sentenza del Vasari. Che la pittura avesse più artefici, concediamo; perchè arte più individuale e indipendente delle altre due, e, come meno dispendiosa, più facilmente soddisfacente allo spirito di devozione del popolo. Che poi più di quelle progredisse, e soprattutto per la esposta cagione, questo non consentiamo; perchè massime nel suo principio, questo progresso è più evidente nell'architettura e nella scultura (madre della pittura), come attestano i monumenti.

pelli morbidi e le barbe piumose, e le mani con quelle sue nodature e muscoli, e gl'ignudi come il vero; scusilo la difficoltà dell'arte e il non aver visto pittori migliori di lui; e pigli ognuno, in quella povertà dell'arte e dei tempi, la bontà del giudizio nelle sue istorie, l'osservanza dell'arie, e l'obbedienza di un naturale molto facile; perchè pur si vede che le figure obbedivano a quel che elle avevano a fare; e perciò si mostra che egli ebbe un giudizio molto buono, se non perfetto. E questo medesimo si vede poi negli altri, come in Taddeo Gaddi, nel colorito; il quale è più dolce ed ha più forza, e dette migliori incarnazioni e colore ne' panni, e più gagliardezza ne' moti alle sue figure. In Simon Sanese si vede il decoro nel compor le storie; in Stefano Scimmia[1] ed in Tommaso suo figliuolo; che arrecarono grande utile e perfezione al disegno ed invenzione alla prospettiva, e lo sfumare ed unire i colori, riservando sempre la maniera di Giotto. Il simile feciono nella pratica e destrezza Spinello Aretino, Parri suo figliuolo, Iacopo di Casentino, Antonio Veniziano, Lippo e Gherardo Starnini, e gli altri pittori che lavorarono dopo Giotto, seguendo la sua aria, lineamento, colorito e maniera, ed ancora migliorandola qualche poco; ma non tanto però, che e' paresse che la volessino tirare ad altro segno. Laonde, chi considererà questo mio discorso, vedrà queste tre arti fin qui essere state come dire abbozzate, e mancar loro assai di quella perfezione che elle meritavano: e certo, se non veniva meglio, poco giovava a questo miglioramento, e non era da tenerne troppo conto. Nè voglio che alcuno creda che io sia sì grosso nè di sì poco giudizio, che io non conosca che le cose di Giotto e di Andrea Pisano e Nino e degli altri tutti, che per la similitudine delle maniere ho

[1] *Della natura*, come già si notò. Per l'altre cose, che, in proposito de' diversi artefici qui nominati, vorrebbero annotazioni, ci riferiamo alle già fatte, ov'è parlato di loro espressamente.

messi insieme nella prima parte, se elle si compareranno a quelle di coloro che dopo loro hanno operato, non meriteranno lode straordinaria nè anche mediocre; nè è che io non abbia ciò veduto, quando io gli ho laudati. Ma chi considererà la qualità di que' tempi, la carestia degli artefici, la difficultà de' buoni aiuti, le terrà non belle, come ho detto io, ma miracolose; ed arà piacere infinito di vedere i principii e quelle scintille di buono che nelle pitture e sculture cominciavano a risuscitare. Non fu certo la vittoria di Lucio Marzio in Spagna tanto grande, che molte non avessino i Romani delle maggiori. Ma avendo rispetto al tempo, al luogo, al caso, alla persona e al numero, ella fu tenuta stupenda, ed ancor oggi pur degna delle lodi, che infinite e grandissime le sono date dagli scrittori. Così a me, per tutti i sopraddetti rispetti, è parso che e' meritino non solamente d' essere scritti da me con diligenza, ma laudati con quello amore e sicurtà che io ho fatto. E penso che non sarà stato fastidioso a' miei artefici l' aver udite queste lor Vite e considerato le lor maniere e lor modi, e ne ritrarranno forse non poco utile: il che mi fia carissimo, e lo reputerò a buon premio delle mie fatiche, nelle quali non ho cercato altro che far loro, in quanto io ho potuto, utile e diletto.

Ora poi che noi abbiamo levate da balia, per un modo di dir così fatto, queste tre arti, e cavatele dalla fanciullezza, ne viene la seconda età: dove si vedrà infinitamente migliorato ogni cosa; e la invenzione più copiosa di figure, più ricca d' ornamenti; ed il disegno più fondato e più naturale verso il vivo, ed inoltre una fine nell' opre condotte con manco pratica, ma pensatamente con diligenza; la maniera più leggiadra, i colori più vaghi: in modo che poco ci resterà a ridurre ogni cosa al perfetto, e che elle imitino appunto la verità della natura. Perchè prima, con lo studio e con la diligenza del gran

Filippo Brunelleschi, l'architettura ritrovò le misure e le proporzioni degli antichi, così nelle colonne tonde, come ne' pilastri quadri e nelle cantonate rustiche e pulite: e allora si distinse ordine per ordine, e fecesi vedere la differenza che era tra loro; ordinossi che le cose andassino per regola, seguitassino con più ordine, e fussino spartite con misura; crebbesi la forza ed il fondamento al disegno, e dettesi alle cose una buona grazia, e fecesi conoscere l'eccellenza di quella arte; ritrovossi la bellezza e varietà de' capitelli e delle cornici in tal modo, che si vide le piante de' tempj e degli altri suoi edifizj esser benissimo intese, e le fabbriche ornate, magnifiche e proporzionatissime: come si vede nella stupendissima macchina della cupola di Santa Maria del Fiore di Fiorenza; nella bellezza e grazia della sua lanterna; nell'ornata, varia e graziosa chiesa di Santo Spirito, e nel non manco bello di quella, edifizio di San Lorenzo; nella bizzarrissima invenzione del tempio in otto facce degli Angeli; nella ariosissima chiesa e convento della Badia di Fiesole, e nel magnifico e grandioso principio del palazzo de' Pitti: oltra il comodo e grande edifizio che Francesco di Giorgio fece nel palazzo e chiesa del Duomo di Urbino,[1] ed il fortissimo e ricco castello di Napoli,[2] e lo inespugnabile castello di Milano;[3] senza molte altre fabbriche notabili di quel tempo. Ed ancora che non ci fusse la finezza e una certa grazia esquisita, e appunto nelle cornici, e certe pulitezze e leggiadrie nello intaccar le foglie e far certi stremi ne' fogliami, ed altre perfezioni che furon dipoi (come si vedrà nella Terza Parte, dove seguiteranno quelli che faranno tutto quel di perfetto nella

[1] *Sulle opere di Francesco di Giorgio in Urbino, vedi le note alla sua Vita, insieme con quella del Vecchietta.

[2] Intendi sicuramente del Castel Nuovo (poi regio Arsenale), eretto, come già si disse, verso il 1283, con disegno di Giovanni Pisano.

[3] *Innalzato nel 1358 da Galeazzo II. Fu poi demolito; e nel 1450 fu rifabbricato da Francesco Sforza. Nel 1796 fu ridotto a caserma di soldati.

grazia, nella fine, e nella copia, e nella prestezza, che non feciono gli altri architetti vecchi); nondimeno elle si possono sicuramente chiamar belle e buone. Non le chiamo già perfette, perchè, veduto poi meglio in questa arte, mi par potere ragionevolmente affermare che le mancava qualcosa. E sebbene e' vi è qualche parte miracolosa, e della quale ne' tempi nostri per ancora non si è fatto meglio, nè per avventura si farà in que' che verranno; come, verbigrazia, la lanterna della cupola di Santa Maria del Fiore; e per grandezza essa cupola, dove non solo Filippo ebbe animo di paragonar gli antichi ne' corpi delle fabbriche, ma vincerli nell' altezza delle muraglie: pur si parla universalmente in genere, e non si debbe dalla perfezione e bontà d'una cosa sola argomentare l'eccellenza del tutto.

Il che della pittura ancora dico e della scultura, nelle quali si vede ancora oggi cose rarissime de' maestri di questa seconda età; come quelle di Masaccio nel Carmine, che fece uno ignudo che triema del freddo, ed in altre pitture vivezze e spiriti: ma in genere, e' non aggiunsono alla perfezione de' terzi, de' quali parleremo al suo tempo, bisognandoci qui ragionare de' secondi; i quali, per dire prima degli scultori, molto si allontanarono dalla maniera de' primi, e tanto la migliorarono, che lasciarono poco ai terzi. Ed ebbono una lor maniera tanto più graziosa, più naturale, più ordinata, di più disegno e proporzione, che le loro statue cominciarono a parere presso che persone vive, e non più statue come le prime; come ne fanno fede quelle opere che in quella rinnovazione della maniera si lavorarono: come si vedrà in questa seconda parte, dove le figure di Iacopo dalla Quercia sanese hanno più moto e più grazia e più disegno e diligenza; quelle di Filippo, più bel ricercare di muscoli, e miglior proporzione e più giudizio; e così quelle de' loro discepoli. Ma più vi aggiunse Lorenzo Ghiberti nell' opera delle

porte di San Giovanni; dove mostrò invenzione, ordine, maniera e disegno, che par che le sue figure si muovino ed abbiano l'anima. Ma non mi risolvo in tutto, ancorachè fusse ne' lor tempi Donato, se io me lo voglia metter fra i terzi, restando l'opre sue a paragone degli antichi buoni: dirò bene, che in questa parte si può chiamar lui regola degli altri, per aver in sè solo le parti tutte che a una a una erano sparte in molti; poichè e' ridusse in moto le sue figure, dando loro una certa vivacità e prontezza, che posson stare e con le cose moderne, e, come io dissi, con le antiche medesimamente.

Ed il medesimo augumento fece in questo tempo la pittura, della quale l'eccellentissimo Masaccio levò in tutto la maniera di Giotto nelle teste, ne' panni, ne' casamenti, negl' ignudi, nel colorito, negli scorti, che egli rinnovò, e messe in luce quella maniera moderna che fu in que' tempi e sino a oggi è da tutti i nostri artefici seguitata, e di tempo in tempo con miglior grazia, invenzione, ornamenti, arricchita ed abbellita: come particolarmente si vedrà nelle Vite di ciascuno, e si conoscerà una nuova maniera di colorito, di scorci, d'attitudini naturali; e molto più espressi i moti dell' animo ed i gesti del corpo, con cercare di appressarsi più al vero delle cose naturali nel disegno; e le arie del viso che somigliassino interamente gli uomini, sicchè fussino conosciuti per chi eglino erano fatti. Così cercarono far quel che vedevano nel naturale, e non più; e così vennono ad esser più considerate e meglio intese le cose loro: e questo diede loro ardimento di metter regola alle prospettive, e farle scortar appunto come facevano di rilievo naturali e in propria forma, e così andarono osservando l'ombre ed i lumi, gli sbattimenti e le altre cose difficili, e le composizioni delle storie con più propria similitudine; e tentarono fare i paesi più simili al vero, e gli alberi, l'erbe, i fiori, l'arie, i nuvoli ed altre cose della natura:

tanto che si potrà dire arditamente, che queste arti sieno non solo allevate, ma ancora ridotte nel fiore della lor gioventù, e da sperare quel frutto che intervenne dipoi, e che in breve elle avessino a venire alla lor perfetta età.

Daremo adunque, con l'aiuto di Dio, principio alla vita di Iacopo della Quercia sanese, e poi agli altri architetti e scultori, fino a che perverremo a Masaccio; il quale, per essere stato primo a migliorare il disegno nella pittura, mostrerà quant'obbligo se gli deve per la sua nuova rinascita. E poi che ho eletto Iacopo sopraddetto per onorato principio di questa Seconda Parte, seguitando l'ordine delle maniere, verrò aprendo sempre colle Vite medesime la difficultà di sì belle, difficili ed onoratissime arti.

IACOPO DALLA QUERCIA

SCULTORE SANESE

(Nato nel 1371 ?; morto nel 1438)

Fu,[1] adunque, Iacopo di maestro Piero di Filippo dalla Quercia,[2] luogo del contado di Siena, scultore il primo, dopo Andrea Pisano, l'Orgagna, e gli altri di sopra nominati, che, operando nella scultura con maggiore studio e diligenza, cominciasse a mostrare che si poteva appressare alla natura, ed il primo che desse animo e speranza

[1] Nella prima edizione il Vasari avea cominciato questa Vita così: « Infinitamente è da credere che nella vita sua provi grandissima contentezza colui, che per mezzo delle fatiche fatte colla virtù sua si senta, o nella patria o fuori, onorare di dignità o guiderdonare di premio fra gli altri uomini, crescendone per le lode e per gli onori in infinito la virtù sua. Ciò intervenne a Jacopo di maestro Piero di Filippo dalla Quercia, scultor sanese, il quale per le sue rarissime doti nella bontà, nella modestia, nel garbo, meritò degnamente d'esser fatto cavaliere; il quale titolo onoratissimamente ritenne vivendo, onorando del continuo la patria e se medesimo. Per il che, quelli che dalla natura dotati sono di egregia ed eccellente virtù, quando accompagnano colla modestia dei costumi onorati il grado, nel quale si trovano, sono testimonj, i quali al mondo mostrano d'essere assunti al colmo di quella dignità che si riceve dal merito, e non dalla sorte ». Nella seconda edizione l'esordio fu mutato, o piuttosto tralasciato, per seguitare il discorso già cominciato nel Proemio.

[2] *Nacque da maestro Pietro d'Angelo di Guarnieri (e non di Filippo, come dice il Vasari) orafo, della Quercia Grossa, castello distrutto, a poche miglia da Siena. Chi lo vuole scolare di maestro Goro, vissuto ne' primi anni del secolo XIV; chi di un Luca di Giovanni, che nel 1390 era capo maestro del Duomo d'Orvieto: ma senza fondamento nessuno. Noi, al contrario, crediamo che egli apprendesse dal padre l'arte dell'orafo, nella quale diede, secondo i documenti, i primi saggi del valor suo al concorso delle porte di San Giovanni.

agli altri di poterla in un certo modo pareggiare. Le prime opere sue da mettere in conto furono da lui fatte in Siena, essendo d'anni diciannove, con questa occasione.[1] Avendo i Sanesi l'esercito fuori contra i Fiorentini, sotto Gian Tedesco, nipote di Saccone da Pietramala, e Giovanni d'Azzo Ubaldini, capitani, ammalò in campo Giovanni d'Azzo: onde, portato a Siena, vi si morì: perchè dispiacendo la sua morte ai Sanesi, gli feciono fare nell'essequie, che furono onoratissime, una capanna di legname a uso di piramide, e sopra quella porre di mano di Iacopo la statua di esso Giovanni a cavallo, maggior del vivo, fatta con molto giudizio e con invenzione; avendo (il che non era stato fatto insino allora) trovato Iacopo, per condurre quell'opera, il modo di fare l'ossa del cavallo e della figura di pezzi di legno e di piane confitti insieme, e fasciati poi di fieno e di stoppa, e con funi legato ogni cosa strettamente insieme, e sopra messo terra mescolata con cimatura di panno lino, pasta e colla. Il qual modo di fare fu veramente ed è il miglior di tutti gli altri per simili cose; perchè, sebbene l'opere che in questo modo si fanno, sono in apparenza gravi, riescono nondimeno, poi che son fatte e secche, leggieri, e, coperte di bianco, simili al marmo e molto vaghe all'occhio, siccome fu la detta opera di Iacopo.[2] Al che si aggiunge, che le statue fatte a questo modo e con le dette mescolanze non si fendono, come farebbono se fussero di terra

[1] *Circa all'anno della nascita di Jacopo, la comune congettura si è che fosse il 1371, argomentando che nel 1390, quando morì Azzo Ubaldini, Jacopo avea 19 anni. Accettando poi per vero ch'egli cessasse di vivere in età di sessantaquattro anni, come in fine dice il Vasari, ed essendo certo l'anno della sua morte nel 1438 (vedi nota 2 a pag. 119), ne risulterebbe invece ch'egli era nato nel 1374.

[2] *All'Ubaldini, morto in Siena nel 1390, diedero i Senesi onorata sepoltura in Duomo, e per grata ricordanza de'servigj da lui prestati alla città, lo fecero dipingere tutto armato a cavallo sopra una tavola, che fu posta nella cappella di San Savino. Morto ad Orvieto nel 1395 Giantedesco, fu portato a Siena e sepolto in Duomo presso la cappella di San Sebastiano, dove gli fu innalzata una statua di legname e stoppa, che rappresentava lui sopra un cavallo bianco po-

schietta solamente. Ed in questa maniera si fanno oggi i modelli delle sculture, con grandissimo comodo degli artefici, che mediante quelle hanno sempre l'esempio innanzi e le giuste misure delle sculture che fanno: di che si deve avere non piccolo obbligo a Iacopo, che, secondo si dice, ne fu inventore. Fece Iacopo, dopo questa opera, in Siena due tavole di legno di tiglio, intagliando in quelle le figure, le barbe ed i capelli con tanta pacienza, che fu a vederle una maraviglia.[1] E dopo queste tavole, che furono messe in Duomo, fece di marmo alcuni Profeti non molto grandi, che sono nella facciata del detto Duomo:[2] nell'opera del quale avrebbe continuato di lavorare, se la peste, la fame, e le discordie cittadine dei Sanesi, dopo aver più volte tumultuato, non avessero malcondotta quella città, e cacciatone Orlando Malevolti, col favore del quale era Iacopo con riputazione adoperato nella patria.[3] Partito dunque da Siena, si condusse

mellato. Tanto la tavola, quanto la statua, furono, nel 1404, levate dal loro luogo; e la statua fu collocata al di dentro della porta maggiore del Duomo, ove stette fino a che Pandolfo Petrucci nel 1506 non la fece distruggere. Delle tavole non sappiamo che avvenisse. Ma rispetto all'autore così dell'una come dell'altra, dobbiamo dire che, per quanto diligenti sieno state le nostre ricerche, non ci è ancora accaduto di ritrovarlo. Si noti che il Vasari della tavola dipinta non parla, e dice la statua essere stata fatta all'Ubaldini e non a Giantedesco, e che di queste cose non fa parola nella prima edizione.

[1] *Noi dubitiamo che queste tavole, le quali oggi non esistono più, non fossero fatte da Jacopo, per la ragione che non è memoria di lavori siffatti operati da lui pel Duomo senese. Forse è da supporre che esse tavole fossero avanzi dell'antico coro di noce incominciato da Francesco del Tonghio e da Jacopo suo figliuolo, e terminato da Angelo Romanelli, Barna di Turino, Giovanni del Cicchia, e Domenico di Niccolò detto del Coro; oppure parte dell'antico fonte battesimale di legno, intagliato da Giovanni di Feo detto Barbecca.

[2] *Nella facciata del Duomo senese sono varie statue come diverse di mano, così differenti di tempo; delle quali alcune, per occasione del recente restauro, sono state tolte da quel luogo, e poste in una stanza dell'Opera. Mancandoci l'ajuto de' documenti, non possiamo nè affermare nè negare se tra quelle statue siane alcuna di Jacopo: questo solo crediamo con certezza, cioè che esse debbano essere state fatte da lui molto più tardi che il Vasari non dica.

[3] *Il Malavolti fu cacciato di Siena nel 1391. Ma se può esser vera la ragione assegnata dal Vasari per spiegare la partita di Jacopo, non è poi da ammettersi che egli lavorasse pel Duomo in quei tempi, mentre il nome suo ne' libri e nelle carte dell'archivio di quella fabbrica non si trova prima del 1417.

per mezzo d'alcuni amici a Lucca, e quivi a Paulo Guinigi, che n'era signore, fece per la moglie, che poco innanzi era morta,[1] nella chiesa di San Martino una sepoltura; nel basamento della quale condusse alcuni putti di marmo che reggono un festone tanto pulitamente, che parevano di carne; e nella cassa posta sopra il detto basamento fece con infinita diligenza l'immagine della moglie d'esso Paulo Guinigi, che dentro vi fu sepolta; e a'piedi di essa fece nel medesimo sasso un cane di tondo rilievo, per la fede da lei portata al marito. La qual cassa, partito o piuttosto cacciato che fu Paulo l'anno 1429 di Lucca, e che la città rimase libera, fu levata di quel luogo, e, per l'odio che alla memoria del Guinigio portavano i Lucchesi, quasi del tutto rovinata. Pure, la reverenza che portarono alla bellezza della figura e di tanti ornamenti, li rattenne, e fu cagione che poco appresso la cassa e la figura furono con diligenza all'entrata della porta della sagrestia collocate, dove al presente sono;[2] e la cappella del Guinigio fatta della comunità. Iacopo intanto, avendo inteso che in Fiorenza l'arte de' Mercanti di Calimara voleva dare a far di bronzo una delle porte del tempio di San Giovanni, dove aveva la prima lavorato, come si è detto, Andrea Pisano; se n'era venuto a Fiorenza per farsi conoscere, atteso massimamente che cotale lavoro si doveva allogare a chi nel fare una di quelle storie di bronzo avesse dato di sè e della virtù sua miglior saggio.

[1] *La moglie di Paolo Guinigi, morta, secondo il Sercambi, l'8 dicembre 1405, si chiamava Ilaria, figliuola di Carlo marchese del Carretto. Secondo un documento ch'è presso di noi, parrebbe che Jacopo lavorasse quella sepoltura intorno al 1413.

[2] Un lato del basamento, consistente in un bassorilievo con tre putti che sorreggono un festone, stette già (per acquisto fattone nel 1829) nella Galleria degli Uffizj, nel piccolo corridore delle sculture moderne, donde non son molti anni fu trasportato nel palazzo del Museo Nazionale. Esso proviene in origine dalla famiglia Guinigi, presso la quale par che fosse rimasto, non potendo aver luogo, ove fu collocato il resto dell'opera; di cui anche il Cicognara loda grandemente la semplicità e l'eleganza.

Venuto dunque a Fiorenza, fece non pure il modello, ma diede finita del tutto e pulita una molto ben condotta storia; la quale piacque tanto, che, se non avesse avuto per concorrenti gli eccellentissimi Donatello e Filippo Brunelleschi, i quali in verità nei loro saggi lo superarono,[1] sarebbe tocco a lui a far quel lavoro di tanta importanza. Ma, essendo andata la bisogna altramente, egli se n'andò a Bologna,[2] dove, col favore di Giovanni Bentivogli, gli fu dato a fare di marmo dagli operaj di San Petronio la porta principale di quella chiesa:[3] la quale egli seguitò di lavorare d'ordine tedesco, per non alterare il modo che già era stato cominciato, riempiendo dove mancava l'ordine de' pilastri, che reggono la cornice e l'arco, di storie lavorate con infinito amore nello spazio di dodici anni che egli mise in quell'opera; dove fece di sua mano tutti i fogliami, e l'ornamento di detta porta, con quella maggiore diligenza e studio che gli fu possibile. Nei pilastri che reggono l'architrave, la cornice e l'arco, sono cinque storie per pilastro, e cinque nell'architrave; che in tutto son quindici. Nelle quali tutte intagliò di basso rilievo istorie del Testamento vecchio,

[1] *Quanto al concorso delle porte, e ai nomi e numero de' concorrenti, vedi le respettive note alla Vita del Ghiberti.

[2] Dopo il concorso delle porte di San Giovanni di Firenze, non può essere che Jacopo andasse a Bologna. Piuttosto è da credere che fosse a Ferrara, ove nel 1408 scolpì una Madonna col Bambino in collo, che tiene un pomo granato in mano: la qual'opera dal Duomo di quella città fu trasportata nel Capitolo de' Canonici. Fece parimente per la detta città il sepolcro ad un medico di casa Varj, il quale andò disperso allorchè la chiesa di San Niccolò, ov'era posto, fu nel secolo scorso distrutta.

[3] Jacopo della Quercia fu chiamato a Bologna nel 1425 dall'arcivescovo d'Arli, allora Legato di Bologna. Non venne, dunque, in detta città subito dopo il concorso delle porte di San Giovanni, né godette il favore di Giovanni Bentivoglio, ch'era rimasto ucciso nel 1402; verso il quale anno appunto accadde in Firenze il memorabil concorso. Il contratto primo d'allogazione del lavoro della porta di mezzo di San Petronio è in data del 28 marzo 1425. Il prezzo convenuto pel solo magistero del lavoro fu di 3600 fiorini d'oro. Le figure però vi furono scolpite verso il 1430, vale a dire circa 12 anni dopo la Fonte Gaja di Siena.

cioè da che Dio creò l'uomo insino al diluvio, e l'arca di Noè; facendo grandissimo giovamento alla scultura, perchè dagli antichi insino allora non era stato chi avesse lavorato di bassorilievo alcuna cosa:[1] onde era quel modo di fare piuttosto perduto che smarrito. Nell'arco di questa porta fece tre figure di marmo grandi quanto il vivo e tutte tonde; cioè una Nostra Donna col Putto in collo, molto bella; San Petronio ed un altro Santo, molto ben disposti e con belle attitudini;[2] onde i Bolognesi, che non pensavano che si potesse fare opera di marmo, non che migliore, eguale a quella che Agostino ed Agnolo sanesi avevano fatto di maniera vecchia in San Francesco all'altar maggiore nella loro città, restarono ingannati, vedendo questa di gran lunga più bella.[3] Dopo la quale, essendo ricerco Iacopo di ritornare a Lucca, vi andò ben volentieri; e vi fece in San Friano, per Federigo di maestro Trenta del Veglia, in una tavola di marmo, una Vergine col Figliuolo in braccio, San Bastiano, Santa Lucia, San Ieronimo e San Gismondo, con buona maniera, grazia e disegno; e da basso nella predella, di mezzo rilievo,

[1] *Asserzione smentita non solo dagli esempj che tuttora restano, ma si ancora dalle parole dette altrove dal Vasari medesimo; perchè, oltre i bassorilievi della facciata del Duomo d'Orvieto, sono in Siena, in Pisa, in Pistoja ed in Firenze quelli e de'Pisani, e dell'Orcagna, e di altri artefici vissuti molto innanzi al nostro Jacopo.

[2] È degna d'esser consultata la bella opera, corredata d'intagli e d'importanti documenti, col titolo: *Sculture delle porte di San Petronio in Bologna, pubblicate da Giuseppe Guizzardi, con illustrazione del marchese Virgilio Davia*; Bologna, 1834.

[3] Nelle note alla Vita d'Agostino e d'Agnolo già si disse abbastanza dell'opere loro, o loro attribuite, in San Francesco di Bologna. In quel che Jacopo fece per la porta di San Petronio, e in più altre dell'opere sue, ei si mostrò, se non per la composizione, almeno per l'esecuzione, miglior maestro di loro e degli altri che il precedettero. Tra le figure della porta già detta, il Cicognara ne cita in prova quella d'Eva intenta al lavoro, e a cui i piccoli figli abbracciano le ginocchia; nè dubita di chiamarla degna de'più bei tempi dell'arte. — *Un altro lavoro fatto da Jacopo a Bologna, e dal Vasari non rammentato, è il monumento di Anton Galeazzo Bentivoglio nella chiesa di San Giacomo; intorno al quale il marchese Virgilio Davia scrisse alcuni *Cenni storico-artistici*, stampati in Bologna nel 1835.

sotto ciascun Santo, alcuna storia della vita di quello; il che fu cosa molto vaga e piacevole, avendo Iacopo con bell'arte fatto sfuggire le figure in su'piani, e nel diminuire più basse. Similmente, diede molto animo agli altri d'acquistare alle loro opere grazia e bellezza con nuovi modi, avendo in due lapidi grandi fatte di bassorilievo, per due sepolture, ritratto di naturale Federigo, padrone dell'opera, e la moglie; nelle quali lapide sono queste parole: *Hoc opus fecit Iacobus magistri Petri de Senis 1422.*[1]

Venendo poi Iacopo a Firenze, gli operai di Santa Maria del Fiore, per la buona relazione avuta di lui, gli diedero a fare di marmo il frontespizio che è sopra la porta di quella chiesa, la quale va alla Nunziata: dove egli fece in una mandorla la Madonna, la quale da un coro d'Angeli è portata, sonando eglino e cantando, in cielo, con le più belle movenze e con le più belle attitudini, vedendosi che hanno moto e fierezza nel volare, che fussero insino allora state fatte mai. Similmente la Madonna è vestita con tanta grazia ed onestà, che non si può immaginare meglio, essendo il girare delle pieghe molto bello e morbido, e vedendosi ne'lembi de'panni che vanno accompagnando l'ignudo di quella figura, che scuopre coprendo ogni svoltare di membra: sotto la quale Madonna è un San Tommaso che riceve la cintola. Insomma, questa opera fu condotta in quattro anni da Iacopo con tutta quella maggior perfezione che a lui fu possibile: perciocchè, oltre al desiderio che aveva naturalmente di far bene, la concorrenza di Donato, di Filippo e di Lorenzo di Bartolo,[2] de'quali già si vedevano alcune opere molto lodate, lo sforzarono anco da vantaggio a fare quello che fece; il che fu tanto, che anco oggi è dai moderni arte-

[1] Queste parole sono nella tavola o altare, e non nelle lapide; nelle quali è segnato l'anno 1416.

[2] Filippo Brunelleschi e Lorenzo Ghiberti, de'quali si leggon più sotto le Vite.

fici guardata questa opera come cosa rarissima.[1] Dall'altra banda della Madonna, dirimpetto a San Tommaso, fece Iacopo un orso che monta in sur un pero: sopra il quale capriccio come si disse allora molte cose, così se ne potrebbe anco da noi dire alcune altre; ma le tacerò, per lasciare a ognuno sopra cotale invenzione credere e pensare a suo modo.[2] Disiderando dopo ciò Iacopo di rivedere la patria, se ne tornò a Siena; dove, arrivato che fu, se gli porse, secondo il desiderio suo, occasione di lasciare in quella di sè qualche onorata memoria. Perciocchè la Signoria di Siena, risoluta di fare un ornamento ricchissimo di marmi all'acqua che in sulla piazza avevano condotta Agnolo ed Agostino sanesi l'anno 1343, allogarono quell'opera a Iacopo per prezzo di duemila dugento scudi d'oro:[3] onde egli, fatto un modello e fatti venire i marmi, vi mise mano, e la finì di fare con molta sodisfazione de'suoi cittadini, che non più Iacopo dalla Quercia, ma Iacopo dalla Fonte fu poi sempre chiamato. Intagliò, dunque, nel mezzo di quest'opera la gloriosa Vergine Maria, avvocata particolare di quella città, un

[1] *Il Baldinucci asserisce, che questa scultura non è opera di Jacopo della Quercia, ma sì bene di Nanni d'Antonio di Banco; recando in prova più documenti dell'Opera del Duomo fiorentino: tra'quali uno che dice, come nel 1418 a dì 28 giugno, si pagano a questo scultore 20 fiorini « sopra le figure intagliate « per lui per l'opera da porsi sopra la porta di Santa Maria del Fiore verso la « via de'Servi »: e nel 1421 gli si fa saldo del pagamento. Le due teste di mezzo rilievo, un vecchio e un giovane, forse san Pietro e san Giovanni, furono scolpite da Donatello, che n'ebbe fiorini 6, come dice la partita di pagamento testualmente riferita dal Baldinucci nella vita di Nanni d'Antonio di Banco.

[2] Nella prima edizione il Vasari propose una sua spiegazione, mezzo erudita e mezzo fantastica, ch'egli medesimo forse trovò ridicola. Il Della Valle si rammentava d'aver letto, che l'artefice col suo orso volle alludere a chi lo aveva escluso dal far una delle porte di bronzo di San Giovanni. Probabilmente però, come dice il Bottari, quell'orso è un mero capriccio. È notissimo il proverbio: *Dar le pere in guardia all'orso*, cioè fidarsi di chi non si deve. — *Se pure questa allegoria non ha l'argomento da una tradizione consegnata a qualche leggenda storico-ascetica.

[3] *Lavoro magnifico, allogato a Jacopo nel 22 di gennajo 1409, pel prezzo di 2000 fiorini d'oro. Non pare però che egli vi mettesse mano prima del 1412; del qual anno è una nuova convenzione stipulata sotto il 13 di luglio, secondo

poco maggiore dell'altre figure, e con maniera graziosa e singolare. Intorno poi fece le sette Virtù teologiche: le teste delle quali, che sono delicate e piacevoli, fece con bell'aria, e con certi modi che mostrano che egli cominciò a trovare il buono, le difficultà dell'arte, e a dare grazia al marmo, levando via quella vecchiaia che avevano insino allora usato gli scultori, facendo le loro figure intere e senza una grazia al mondo; laddove Iacopo le fece morbide e carnose, e finì il marmo con pacienza e delicatezza. Fecevi oltre ciò alcune storie del Testamento vecchio, cioè la creazione de'primi parenti e il mangiar del pomo vietato; dove nella figura della femmina si vede un'aria nel viso sì bella, ed una grazia ed attitudine della persona tanto reverente verso Adamo nel porgerli il pomo, che non pare che possa ricusarlo: senza il rimanente dell'opera, che è tutta piena di considerazioni, e adornata di bellissimi fanciulletti, ed altri ornamenti di leoni e lupe, insegne della città, condotti tutti da Iacopo con amore, pratica e giudizio, in spazio di dodici anni.[1] Sono di sua mano similmente tre storie bellissime

il disegno da lui presentato. Passati quattro anni, altro contratto fu stipulato coll'artefice, adottandosi un secondo disegno; per il quale essendosi fatto assai maggiore il lavoro, fu agli 11 di gennajo del 1418 convenuto di concedere a Jacopo un accrescimento di prezzo. Finalmente, nel 20 di ottobre del 1419, Jacopo avendo dato finito il lavoro, ne riceve in pagamento la somma di 2280 florini d'oro. Fu egli in questa fatica ajutato da Francesco Valdambrini e da Ansano di Matteo, scultori senesi. — † Tutti i contratti e ogni altro documento che può riguardare quest'opera della Fonte furono pubblicati nel vol. II de'già citati *Documenti per la storia dell'Arte senese.*

[1] *La figura della Vergine non è maggiore delle altre; nè fra le storie del Vecchio Testamento avvi il mangiare del pomo vietato, ma sibbene la Creazione di Adamo, e il Discacciamento de'primi parenti dall'Eden. Erano nella fonte certi putti cavalcati ad alcune lupe che gettavano acqua, e sopra i quattro lati di essa altrettante statue; delle quali non restano che due, poste sul dinanzi, e figuranti la Carità, oppure Acca Laurenzia con Romolo e Remo. Questo stupendo lavoro, non tanto per l'ingiurie del tempo, quanto ancora e più per quelle dell'uomo, è ora condotto a sì miserabile stato, che ben poco resta che non sia guasto e mutilato. Che se la patria carità de'Senesi non si ridesta in tempo, pochi anni ancora passeranno, che questa bellissima opera, con grandissima loro vergogna, non sarà più. Il lavoro della fonte, come abbiamo detto, allogato per

di bronzo della vita di San Giovanni Battista, di mezzo rilievo, le quali sono intorno al battesimo di San Giovanni sotto il Duomo;[1] ed alcune figure ancora tonde, e pur di bronzo, alte un braccio, che sono fra l'una e l'altra delle dette istorie, le quali sono veramente belle e degne di lode.[2] Per queste opere, adunque, come eccellente, e per la bontà della vita, come costumato, meritò Iacopo essere dalla Signoria di Siena fatto cavaliere, e poco dopo operaio del Duomo. Il quale uffizio esercitò di maniera, che nè prima nè poi fu quell'opera meglio governata; avendo egli in quel Duomo, sebbene non visse, poi che ebbe cotal carico avuto, se non tre anni, fatto molti acconcimi utili ed onorevoli.[3] E sebbene Iacopo fu solamente scultore, disegnò nondimeno ragionevolmente; come ne dimostrano alcune carte da lui disegnate che sono nel nostro libro, le quali paiono piuttosto di mano d'un mi-

la prima volta a Jacopo nel 1409, fu dato da lui finito nel 1419; ond'è che durò dieci anni, con varie interruzioni.

† Fino dal 1856 i Senesi pensarono di rifar di nuovo la fonte di Jacopo dalla Quercia, seguitandone in tutto la forma antica, e nel 1858 ne commisero il lavoro al cav. Tito Sarrocchi loro concittadino; il quale con grandissima sua lode lo ha condotto a fine felicemente l'anno 1866.

[1] *Pel fonte battesimale della chiesa di San Giovanni, fin dal 16 d'aprile del 1417, furongli allogate due storie di ottone dorato; una delle quali, per il lavoro già incominciato della fonte di Piazza, e poi per quello delle porte di San Petronio di Bologna, vedendo egli di non potere pel tempo stabilito finire, fu data a fare a Donatello, come si dirà nella Vita di questo artefice. Dopo lunghi litigi e contrasti, Jacopo diede compita nel 1430 la sua storia, che rappresenta la Vocazione di san Giovacchino. Suo ancora è il lavorio di marmo del detto fonte battesimale, allogatogli il 20 giugno 1427; nella qual fatica fu ajutato da Pietro del Minella da Siena, da Nanni da Lucca, da Bastiano di Corso da Firenze e da Pagno di Lapo Portigiani da Fiesole.

[2] *Queste figure, che sono sei, e rappresentano la Fede, la Speranza, la Carità, la Giustizia, la Prudenza e la Fortezza, furono fatte da altri artefici. Di Jacopo, oltre quello che abbiamo detto nella nota antecedente, non si trova altro in quel fonte.

[3] *Jacopo fu eletto operajo del Duomo senese contro cinque concorrenti l'8 di febbrajo del 1435, e cominciò ad esercitare quell'ufficio il primo del marzo seguente. Fatto in seguito cavaliere, ne prese le insegne nel settembre del detto anno. È da avvertire però, che questo onore non fu, come vorrebbe il Vasari, particolare a Jacopo; ma che fin dai primi anni del secolo xv era divenuto proprio ed ordinario degli Operaj del Duomo senese.

niatore che d'uno scultore; e il ritratto suo fatto come quello che di sopra si vede, ho avuto da maestro Domenico Beccafumi pittore sanese,[1] il quale mi ha assai cose raccontato della virtù, bontà e gentilezza di Iacopo: il quale, stracco dalle fatiche e dal continuo lavorare, si morì finalmente di anni sessantaquattro,[2] ed in Siena sua patria fu dagli amici suoi e parenti, anzi da tutta la città, pianto ed onoratamente sotterrato.[3] E nel vero, non fu se non buona fortuna la sua, che tanta virtù fusse nella sua patria riconosciuta; poichè rade volte addiviene che i virtuosi uomini siano nella patria universalmente amati ed onorati.

Fu discepolo di Iacopo, Matteo scultore lucchese,[4] che nella sua città fece, l'anno 1444,[5] per Domenico Galigano lucchese, nella chiesa di San Martino, il tempietto a otto facce di marmo, dove è l'immagine di Santa Croce; scultura stata miracolosamente, secondo che si dice, lavorata da Niccodemo, uno de' settantadue discepoli del Salvatore: il qual tempio non è veramente se non molto bello e proporzionato.[6] Fece il medesimo di scultura una figura d'un San Bastiano di marmo, tutto tondo, di braccia tre, molto bello, per essere stato fatto con buon di-

[1] Di lui pure si legge a suo luogo la Vita.

[2] *Morì il 20 di ottobre del 1438, come chiaramente apparisce da un ricordo in un libro dell'Archivio del Duomo senese. Diciassette giorni innanzi aveva fatto testamento; nel quale, salvo certi legati particolari, lascia eredi universali maestro Priamo pittore suo fratello, e donna Lisabetta sua sorella. Questo testamento, o piuttosto transunto, fu pubblicato dal Gaye (*Carteggio* ecc. I, pag. 365-66) e nel vol. II, pag. 178, de' citati *Documenti dell'Arte senese.*

[3] *Nella prima edizione il Vasari dice che fu sotterrato nel Duomo della sua patria, e gli fu fatto questo epitaffio: *Iacobo Quercio senensi, equiti clarissimo, statuariaeque artis peritiss. amantissimoque; utpote qui illam primus illustraverit, tenebrisque antea immersam, in lucem eruerit; amici pietatis ergo non sine lachrymis p.*

[4] *Matteo Civitali. Di lui e delle sue opere, vedi il Commentario che segue.

[5] Secondo questa data, l'avrebbe fatto in età di nove anni.

[6] Vincenzio Civitali suo nipote vi fece poi, lui morto, certe aggiunte di scultura senza garbo, e senza proporzione col resto dell'opera, che ne riceve non poco nocumento.

segno, con bella attitudine, e lavorato pulitamente.[1] È di sua mano ancora una tavola, dove in tre nicchie sono tre figure belle affatto, nella chiesa dove si dice essere il corpo di San Regolo; e la tavola similmente che è in San Michele, dove sono tre figure di marmo; e la statua parimente che è in su 'l canto della medesima chiesa dalla banda di fuori, cioè una Nostra Donna, che mostra che Matteo andò sforzandosi di paragonare Iacopo suo maestro.

Niccolò Bolognese[2] ancora fu discepolo di Iacopo, e condusse a fine, essendo imperfetta, divinamente (fra le altre cose) l'arca di marmo, piena di storie e figure, che già fece Niccola Pisano a Bologna, dove è il corpo di San Domenico; e ne riportò, oltre l'utile, questo nome

[1] Il Mazzarosa lo crede la prima statua ignuda di adulto che sia stata fatta dopo il risorgimento dell'arti. In casa del cav. Pesciolini di Pisa, egli dice, è una statua ignuda del pastore Aristeo, che si attribuisce a Donatello, ma che ha certa somiglianza con questa del Civitali, e potrebb'essere sua o di qualche suo imitatore.

† Questa statua che nel 1817 il cav. Ranieri Pesciolini aveva comprato per mille lire toscane in una bottega d'un rigattiere di Firenze, e trasportato nel suo palazzo di Pisa, passò da pochi anni in qua, insieme col detto palazzo, nella proprietà del conte Rosselmini Gualandi. Il prof. Salvino Salvini scultore, vista la statua, giudicolla opera giovanile del Buonarroti; e il suo giudizio fu confermato da una commissione di scultori eletta per questo effetto dal nobile possessore. Si è voluto vedere in essa un San Giovanni, e riconoscervi la statua di questo santo allogata a Michelangelo da Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, e che si credeva perduta. Ma è da osservare che la statua del conte Rosselmini non ha le caratteristiche e i segni coi quali si suole rappresentare il Battista. Nell'occasione del centenario di Michelangelo celebrato in Firenze nel settembre del 1875, un gesso di questa statua figurava nella mostra delle opere di Michelangelo fatta nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti. La più parte degli artisti e degl'intendenti furono allora concordi nel riconoscerla per opera del Buonarroti. Ma l'opinione loro fu da alcuni, e non senza buone ragioni contradetta, parendo loro di non trovare in quella figura ciò che forma il carattere precipuo dello stile di Michelangelo, cioè il disegno fermo, e l'energia e risolutezza nell'esecuzione. E noi siamo del parere di quest'ultimi, e crediamo che abbiano dato più nel segno coloro che vogliono vedere in quella figura lo stile e la mano del Civitali.

[2] *È questi il celebre Niccolò d'Antonio, nativo, secondo alcuni, della Dalmazia, e secondo altri, con più ragione, di Bari nella Puglia; il quale per essere sin da fanciullo venuto col padre ad abitare in Bologna, fu anche detto bolognese. Per convenzione stipulata il 20 di luglio del 1469, prese egli a fare il cappello, ossia il coperchio, della magnifica arca di San Domenico in Bologna, cominciata già nel secolo XIII da Niccolò da Pisa. A chi desiderasse più estese

d'onore, che fu poi sempre chiamato maestro Niccolò dell'Arca. Finì costui quell'opera l'anno 1460; e fece poi nella facciata del palazzo dove sta oggi il legato di Bologna, una Nostra Donna di bronzo alta quattro braccia, e la pose su l'anno 1478. Insomma, fu costui valente maestro, e degno discepolo di Iacopo dalla Quercia sanese.

notizie e sopra questo artefice e sopra l'arca suddetta, vegga la illustrazione che di essa ha dato il marchese Davia; e la Serie V delle *Memorie di Belle Arti*, pubblicate da Michelangelo Gualandi; e le *Memorie dei più insigni artefici Domenicani* del P. Marchese, tom. I, 87 e seg. La Madonna fatta da Niccolò, e posta nel Palazzo Pubblico di Bologna, non è di bronzo, come dice il Vasari, ma sibbene di terra cotta. Morì Niccolò in Bologna il 2 di marzo del 1494 (1495), lasciando due figliuoli da Caterina de' Boateri sua moglie. Non può ammettersi che esso sia stato scolare di Jacopo della Quercia, perchè la ragione de' tempi in che visse ed operó quest' artefice, sta contro.

ALBERETTO
DEI
DELLA FONTE
GUARNIERI
ANGELO
PIETRO orefice dalla Querciagrossa
moglie (1370) Maddalena
detta Lena
JACOPO orafo e scultore
n. 1371 ? † 1438
PRIAMO pittore
moglie (1439)
Bartolommea d'Antonio
ELISABETTA
CRISTOFANO
n. 1469
PIERO † 1498
Rettore dello Spedale di San Lazzero
mogli: 1. India - 2. Francesca
ELENA
MARIANO prete
canonico di Montalcino
e cancelliere dell'arcivescovo di Siena

COMMENTARIO

ALLA

Vita di Jacopo dalla Quercia

Della vita e delle opere di Matteo Civitali, scultore e architetto lucchese (*nato nel 1435; morto nel 1501*).

Avendo noi tolto a provvedere alle più gravi omissioni di Giorgio Vasari, stimiamo debito nostro distenderci alquanto intorno la vita e le opere dello scultore e architetto lucchese Matteo Civitali; artefice così squisitamente gentile, che non dubitiamo doverglisi nome e luogo cospicuo tra coloro, de' quali più si onora l'Italia.

Da Giovanni Civitali, onesto e agiato cittadino, nacque Matteo in Lucca nel giorno 20 di luglio dell'anno 1435. Degli studj da lui fatti nella giovinezza non si ha certa notizia: ma che egli non sia stato nella scultura allievo di Jacopo della Quercia, siccome scrive il Vasari, facilmente apparisce a chiunque osservi essere Jacopo mancato ai vivi tre anni innanzi che nascesse Matteo Civitali. Non andrebbe forse molto lungi dal vero chi opinasse (non essendovi di quel tempo in Lucca artefice di gran nome), averlo il genitore inviato ad apparar l'arte nella vicina Firenze; ove, se più non era in vita il Brunellesco, ben potevan vivere ed operare Lorenzo Ghiberti, Donato, i Robbia, ecc. ecc., dai quali aver consigli e indirizzamento a divenire perfetto. Tra le prime cose che Matteo facesse in patria, si ricordano dagli storici lucchesi un bassorilievo nel refettorio di San Ponziano, e alcune statue nei giardini che circondano Lucca. Poscia tra il 1470 e il 1471, gli storici sopraccitati lo conducono in Genova a scolpire le statue e i bassirilievi, de' quali si adorna la cappella del Battista nella cat-

tedrale.[1] Ma oppongono gli scrittori delle cose liguri, come per le antiche memorie quei marmi debbansi credere scolpiti negli ultimi anni del secolo XV.[2] E invero, come poteva Matteo imprendere nel 1470 o 71 sì importante lavoro, quando appunto in quegli anni medesimi dava opera a scolpire il ricco e bellissimo monumento di Pietro da Noceto per la cattedrale di Lucca; monumento che egli compieva nel 1472? Vuolsi, adunque, tenere che il monumento del Noceto sia tra le prime opere del Civitali. Sembra che egli ne togliesse il concetto da uno molto simile che Desiderio da Settignano avea pochi anni innanzi scolpito in Santa Croce di Firenze per Carlo Marsuppini.[3]

Sembrando all'artefice aver fatta opera egregia, volle scolpirvi il proprio nome, nel modo seguente: OPUS MATHEI CIVIT.; le quali parole fa mestieri credere non vedesse il Vasari, perchè questo monumento del Civitali attribuisce a Lapo Portigiani, discepolo di Michelozzo Michelozzi e di Donatello.[4] Ultimato che fu il lavoro, Niccolò da Noceto e Matteo Civitali ne rimisero la stima in due periti; ai quali venne poi surrogato un terzo, per nome Antonio di Matteo Gamberelli, scultore fiorentino, chiamato il Rossellino (de' quali due artefici si vedrà più innanzi la Vita), che nel giorno 8 di giugno dell'anno 1473 dichiarò in iscritto doversene all'artefice ducati 450; e nelle antiche carte rinvenute da Tommaso Trenta si legge un pagamento fatto al Civitali di fiorini 350 per lo stesso lavoro.[5] Dopo alcuni anni, dagli operaj del Duomo di Lucca gli furono dati a fare gli ornamenti in marmo del coro della stessa chiesa: i quali lavori diede finiti nel 1478; ma distrutto poi il coro, i bassirilievi del Civitali furono raccolti e collocati nella cappella detta del Santuario.[6] Seguitando sempre l'ordine dei tempi, in quello stesso anno 1478[7] ebbe commissione da Domenico Bertini da Gallicano, di disegnare e scolpire un gran tabernacolo in marmo per la cappella del Ss. Sacramento, nella stessa chiesa di San Martino, cattedrale di Lucca: innanzi al qual tabernacolo dovevano essere due angioletti in atto di adorazione. Il marchese Antonio Mazzarosa è di avviso, che di tutto questo lavoro del Civitali non rimanga al

[1] TRENTA, nelle *Memorie e Documenti per servire alla Storia del Ducato di Lucca*, vol. VII, pag. 61.

[2] ALIZERI, *Guida Artistica di Genova*, vol. I, pag. LXVI e 58.

[3] Vedi dell'uno e dell'altro un intaglio nella *Storia* del Cicognara.

[4] Vita di Michelozzo, in fine.

[5] *Memorie e Documenti*, loc. cit., pag. 61.

[6] Ibid., pag. 62.

[7] † Il contratto tra Domenico Bertini e il Civitali per lo scolpimento del tabernacolo oggi si sa che fu stipulato nel 26 ottobre 1473. (V. CARLO MINUTOLI, *Di alcune opere di Belle Arti nella Metropolitana di Lucca*. Lucca, Giusti, 1876, in-8, pag. 65).

presente che i due soli angioletti, bellissimi veramente; ma che il tempietto fosse *disfatto sul finire del cinquecento, per opera forse di qualche devoto ignorante, a cui apparisse troppo semplice, e che in luogo suo e sulla stessa vecchia base erigere facesse il presente, che ricorda i tempi infelici dell'architettura, e ne accenna gli infelicissimi in quelle cartelle.*[1] Nel 1479 scolpiva l'umile sepolcro del Bertini; e dal medesimo, non sappiamo in qual anno, gli fu fatto fare nella chiesa di San Michele in Foro l'altare di bianco marmo con la statua della Beata Vergine tenente il Figlio in braccio, alquanto maggiore del vero.[2] Ma ove il Civitali mostrò essere non meno gentile scultore che maraviglioso architetto, è nel tempio che racchiude il Volto Santo, entro la stessa cattedrale di Lucca; opera elegantissima. Nel giorno 19 gennajo del 1482 il sopraccitato Domenico Bertini fermò il contratto con Matteo Civitali; e divisate tutte le dimensioni e gli adornamenti del piccolo tempio, vi aggiunse altresì quello di una statua in marmo rappresentante il martire San Sebastiano. E perchè nel contratto era convenuto che l'edificio dovesse avere forma quadrangolare; non essendo questa piaciuta nè al vescovo nè agli operaj del Duomo, fu fatto un nuovo scritto, e convenuto, nel giorno 21 febbrajo di quello stesso anno, che l'architetto muterebbe il disegno, dandogli forma ottangolare: il tutto da compiersi entro il termine di trenta mesi, per lo prezzo di ducati 750, più un orto murato e una casa in Lucca. Con i quali documenti pubblicati dal prof. Michele Ridolfi[3] si corregge il Cicognara, ove scrive non potere essere quel tempio fattura del Civitali, per l'avanzata età concedutagli dal Baldinucci. E quando non bastassero i documenti, ognuno potrà meglio chiarirsene per sè stesso leggendo sotto la statua del San Sebastiano la seguente iscrizione: MATHAEO CIVITALI LUCENSI ARCHITECTO ANNO MCCCCLXXXIV.

Non così tosto aveva il Civitali condotto a fine l'uno e l'altro lavoro, che in quello stesso anno 1484 gli si commettevano molte e svariate opere di scultura per l'altare di San Regolo nella chiesa medesima. Chi amasse leggere una molto accurata descrizione di questo importante monumento, veda le opere del marchese Antonio Mazzarosa, il quale in due ragionamenti tolse a illustrare la vita e le opere di questo suo celebre concittadino. Noi ci terremo contenti a poche parole. E per accennare soltanto le opere di scultura che adornano questo magnifico altare; fece in tre nicchie tre statue maggiori del vero, cioè san Regolo in mezzo, e dai lati

[1] *Opere* del marchese ANTONIO MAZZAROSA; Lucca, 1841, in-12; vol. I, p. 19.
[2] *Memorie e Documenti* ecc., pag. 64.
[3] *Ragionamento quarto sopra alcuni Monumenti di Belle Arti restaurati*; Lucca, 1844, in-8.

san Giovan Battista e san Sebastiano. Decorò il piedistallo con ornamento di fiori e frutta; e nel dado, scompartito da fasce, fece sotto alle nicchie tre bassirilievi esprimenti il martirio del santo, del quale aveva scolpita la statua. Quattro mensoloni sostengono un gran ripiano di marmo, sul quale è una cassa che nel coperchio offre scolpita la figura giacente del santo vescovo. Nella parte di mezzo della riquadratura è una nicchia con entro la Vergine assisa, la quale tiene il figlio in braccio, e dai lati dell'urna di san Regolo sono due garzoncelli in piedi con candelabro.

Nel 1486, che è a dire dopo che il Civitali aveva scolpito l'altare di san Regolo, fermava il contratto con l'operajo del Duomo di Pisa, nel giorno 24 di aprile, per sostituire agli ornamenti di stucco attorno alle cappelle di ventidue altari altrettanti fregi finissimi di marmo. Frattanto si davano all'artefice in acconto fiorini 10 d'oro, cioe lire 122; e altri pagamenti si trovano fatti negli anni 1487 e 1488. Vero è che di questi altari non ne fece che due, lasciando ad altri la cura di eseguire gli altri con il suo disegno. Di ciò si ha un documento nelle *Memorie* del Trenta; per il quale si corregge il Da Morrona, che fidato ad una tradizione, credette quegli adornamenti disegnati da Michelangiolo Buonarroti, e scolpiti da Stagio Stagi di Pietrasanta. Si deve avvertire però, che nell'imbasamento e nei pilastri delle cappelle sopraccitate si leggono gli anni 1532, 1536 e 1592; dal che si può dedurre vi operassero diversi in diverso tempo.[1] Il Civitali non era soltanto scultore e architetto elegante e gentile, ma ingegnere e artefice di opere solide e gravi; come ne fa fede il ponte a due archi da lui costruito a Moriano sul Serchio, l'anno 1490, per commissione della Repubblica di Lucca; del quale lavoro dobbiamo la notizia al più volte ricordato Tommaso Trenta.[2] Per tanti e sì perfetti lavori di scultura insieme e di architettura levato il nome del Civitali a grandissima estimazione, volendo i Genovesi condecorare la cappella, ove riposano le ceneri di san Giovanni Battista, ne porgevano invito a questo artefice intorno all'anno 1491 o 1492. E si deduce da ciò, che in una lapida, la quale sembra accennare al termine dei lavori eseguiti in detta cappella, si legge l'anno 1496. Il Mazzarosa non ignorò la esistenza di questa lapida, e la credette allusiva ai marmi scolpiti dal Civitali: non pertanto fu di avviso che le sculture del medesimo nella stessa cappella siano opera dei giovanili suoi anni, sembrando a lui ravvisarvi più fervido immaginare, e men sicura la mano dal lato del disegno.[3] Ma nel 1496 Matteo Civitali contava anni 61 di età, e non ne visse oltre più di sei.

[1] *Memorie e Documenti* ecc., pag. 67

[2] Loc. cit., pag. 69.

[3] *Opere*, ecc. ecc. pag. 57.

Comunque sia (chè di ciò non vogliamo disputare), egli vi scolpì sei statue grandi quanto il vero, e in due lasciò il suo nome inciso nella base: sono, Adamo, Eva, Zaccaria, Elisabetta, Abachuch e Isaia, che alcuni credettero un Abramo; le quali figure sono tutte bellissime, e segnatamente si loda quella di Zaccaria, che ben può reggere al paragone con le più perfette statue di quel secolo e del seguente. Chi desiderasse una molto accurata descrizione di queste opere del Civitali, legga il secondo ragionamento del Mazzarosa. Oltre le sei statue, lo scultore eseguì alcuni bassirilievi nella lunetta sopra le tre statue di Isaia, di Elisabetta e di Eva; ed ivi in cinque compartimenti scolpì altrettante storie della vita del Battista. E abbenchè non risulti da autentici documenti esser quelle opere del Civitali, non pertanto ragionevolmente si crede, per la somiglianza dello stile; e il Mazzarosa, posti a riscontro questi bassirilievi con quelli dell'altare di Santo Regolo in Lucca, vi riconobbe la mano medesima. Nel fregio di un compartimento si legge: *D. Io. Bapt. Praecursori Franciscus Lomellinus, Antonius Sauli priores et Consilium multiplicata pecunia excoluere. 1496.* Non sappiamo perchè il conte Cicognara non desse a queste sculture luogo cospicuo fra le opere del Civitali: certamente che, a giudizio di tutti, le statue e i bassirilievi di questa cappella hanno pregi e bellezze da contendere con quanto di più perfetto scolpì lo stesso artefice in San Martino di Lucca.[1]

Un'altra opera del Civitali si vede in Firenze, nella Galleria degli Uffizj, ed è una molto bella figura della Fede seduta, condotta di bassorilievo sur un piano alto circa due braccia, e largo uno e mezzo: dove è il nome dell'artefice così inciso: *O. M. C. L.* (*Opus Mathaei Civitalis Lucensis*). Questa scultura, proveniente da Lucca, fu acquistata dalla detta Galleria nell'anno 1830.

Oltre le opère ricordate, fece il Civitali molti lavori in patria di minor rilevanza, i quali sono noverati nella Vita che ne scrisse Tommaso Trenta:[2] ne avverte non pertanto lo stesso, come altre opere di scultura

[1] † Intorno al Civitali si può ancora vedere l'operetta del prof. Santo Varni intitolata *Delle opere di Matteo Civitali scultore ed architetto lucchese.*

[2] † Tra le opere fatte in Lucca dal Civitali non è da passare sotto silenzio quella del pergamo di marmo per la Cattedrale, allogatagli il 26 febbrajo 1494 dall'operajo Domenico Bertini. Il pergamo fu finito nel 1498 e costò, tutto compreso, fiorini 469. (Vedi Minutoli, op. cit., a pag. 82). Il Civitali scolpi finalmente nel 1498, per collocarsi sulla piazza di Sarzana, la statua di San Giorgio, commessagli dai protettori del Banco di San Giorgio di Genova in memoria di aver ricuperato quella città. (V. Neri Achille, *Del Palazzo del Comune di Sarzana e di un'opera di Matteo Civitali, lettera al marchese Giuseppe Campori.* Genova, tip. de' Sordo-Muti, 1876).

che in Lucca si additano come fattura del Civitali, appartengono ad alcuni artefici della stessa famiglia, posteriori di tempo e inferiori di merito.

Pervenuto finalmente all'età di anni sessantacinque, cessò di vivere in patria nel giorno 12 di ottobre dell'anno 1501; ed i figli apposero al suo sepolcro la seguente iscrizione:

D. IM. MATHEI · CIVITALIS · ARCHITECT. ET · SCULPT. RARISS. HOC · MONUMENTUM · QUI · NON · SOLUM · PATRIĀ · SVĀ · LVCĀ · SED · UNIVERSĀ · ITAL. STAT. YMAG. Q. EXCELL. ORN. QUAE · GRATIA · ET · ART · CUM · OPERIBUS · PRAXITELIS · PHYD. MYRON. SCOPAEQUE · CERTANT · VIXIT · AN. LXV · MENS. IIII · DIES · VII · OB. AN. D. MDI · XII · OCTO. IOAN · ET · NICOLAUS · FILII · VIRT. AMAT. POS.

ΟΥΔΕΙΣ ΑΘΑΝΑΘΟΣ.

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLA VITA E DELLE OPERE DI JACOPO DALLA QUERCIA

1371 ? Nasce da Pietro d'Angelo di Guarnieri orafo della Quercia grossa, e da monna Maddalena sua moglie.

1391. Fa di legname, stoppa e gesso la statua equestre di Giantedesco da Pietramala, nel Duomo di Siena.

1401. È uno de' concorrenti al lavoro delle porte di bronzo di San Giovanni di Firenze.

1408. Per l'altare della cappella Silvestri nella cattedrale di Ferrara scolpisce una Madonna col Divin Figliuolo in braccio.

1408, 15 dicembre. Prima allogazione a Jacopo del lavoro di marmo della fonte della Piazza del Campo di Siena.

1409, 22 gennajo. Seconda allogazione del detto lavoro.

1412, 10 giugno. Conferma della predetta allogazione, commettendo il pagamento del detto lavoro all'Operajo del Duomo.

1412, 13 luglio. È cassa ed annullata ogni pena, nella quale fosse incorso l'Operajo suddetto non pagando mensualmente per il lavoro della Fonte le rate assegnategli.

1413. Scolpisce in Lucca il monumento d'Ilaria del Carretto già moglie di Paolo Guinigi.

1413, 25 maggio, e 15 novembre. Lettere della Signoria di Siena ad Jacopo dimorante in Lucca, perchè tosto ritorni in Siena a compire il lavoro della Fonte di Piazza.

1413 ? Lettera della Signoria di Siena a Paolo Guinigi signore di Lucca in favore di Jacopo accusato di aver ricettato alcune cose rubate.

1413, 16 dicembre. Si fa precetto a maestro Francesco Valdambrini che fra tre giorni debba aver restituito tutti i denari avuti dal Comune per l'edificazione della nuova Fonte da farsi da maestro Jacopo della Quercia.

1413, 16 dicembre. Si delibera che l'esecutore della Giustizia della città di Siena formi inquisizione contro maestro Jacopo obbligato a fare la predetta Fonte, e proceda contro di lui se dentro otto giorni non sarà comparso, come era stato per lettere intimato, alla presenza de' Priori e del Capitano del Popolo.

1414, 10 gennajo. Convenzione di Jacopo della Quercia con Sano di Matteo da Siena, e Nanni d'Jacopo da Lucca, scultori, i quali pigliano da lui a fare tutto il lavoro di marmo, eccetto le figure, della Fonte predetta per 2200 lire, promettendo di darlo finito dentro 18 mesi.

1416. Gli è allogato il lavoro della Fonte del Battesimo in San Giovanni di Siena.

1416, 17 novembre. È deliberato da' Regolatori del Comune di Siena e da due degli Operaj della Fonte di Piazza che maestro Jacopo faccia due lupe che gittino acqua nella Fonte predetta.

1416, 11 dicembre. Il Concistoro delibera che maestro Jacopo debba avere per il lavorio della Fonte, secondo il nuovo disegno e convenzione fatta fino dal 1409, il salario di 2000 fiorini d'oro.

1417, 16 d'aprile. Gli sono allogate due storie d'ottone dorato pel Fonte battesimale di San Giovanni di Siena.

1418, 11 gennajo. Per l'accrescimento di lavoro nella Fonte di Piazza sono assegnati a maestro Jacopo in aumento del prezzo già convenuto, altri 280 fiorini.

1419, 23 marzo. Maestro Jacopo s'obbliga coi Regolatori del Comune di Siena di dar perfezione all'opera della Fonte dentro il mese d'aprile veniente.

1419, 20 ottobre. Maestro Jacopo fa confessione e quietanza all'Operajo della chiesa maggiore di Siena, che riceve in nome del Comune, di aver ricevuto il prezzo del lavoro della Fonte predetta.

1420. Risiede nel Supremo Magistrato per i mesi di settembre e ottobre.

1421, 29 gennajo. Entra mallevadore di maestro Alberto di Betto d'Assisi che aveva preso a fare pel Duomo di Siena quattro figure di legno.

1422. Scolpisce le figure dell'altare della cappella Trenta in San Frediano di Lucca.

1425, 28 marzo. Convenzione del legato di Bologna con maestro Jacopo per le sculture della porta di mezzo della chiesa di San Petronio.

1426, 26 giugno. Maestro Jacopo scrive da Verona agli Operaj di San Petronio, ragguagliandoli de' marmi che aveva provveduti per l'opera della porta suddetta.

1428, 8 febbrajo. La Signoria di Siena gli scrive, perchè torni a Siena essendo in pronto il marmo per cominciare il Fonte battesimale di San Giovanni.

1428, 23 marzo. Maestro Pietro del Minella dichiara che lavorerà nel Fonte battesimale suddetto fino al suo compimento secondo il contratto stipulato con maestro Jacopo della Quercia.

1428, 20 giugno. S'obbliga a fare la pila di marmo del Fonte suddetto, e di murarla.

1428, 4 luglio. Maestro Jacopo scrive da Bologna all'Operajo del Duomo di Siena, e lo ragguaglia sopra maestro Giovanni da Siena e maestro Fioravante da Bologna.

1428, 7 luglio. È richiamato da Bologna a Siena, per comporre la lite sorta tra Nanni da Lucca e maestro Pietro del Minella per cagione del lavoro del Fonte battesimale.

1428, 22 agosto. Scrive maestro Jacopo alla Signoria di Siena di non potersi partire da Bologna, dove ha da lavorare per San Petronio.

1428, 28 agosto. Lettera della Signoria di Siena a maestro Jacopo intimandogli che dentro 10 giorni debba, sotto pena di 100 fiorini, esser ritornato a Siena per compire il lavoro del Fonte suddetto.

1428, 27 settembre. Fanno precetto i Signori a maestro Jacopo, sebbene assente, che, ritornato a Siena, non esca dalla città, a pena di 100 fiorini, senza licenza di loro o degli Operaj sopra il Fonte battesimale.

1428, 13 novembre. Maestro Jacopo scrive da Siena agli Operaj di San Petronio promettendo di esser presto a Bologna.

1428, 3 dicembre. Sua petizione alla Signoria di Siena per essere assoluto dalla pena di 100 fiorini, in cui era incorso.

1429, 24 ottobre. Convenzione degli Operaj di San Petronio con maestro Jacopo del lavoro per la parte di dentro della porta maggiore di quella chiesa

1433, 2 e 9 febbrajo. Maestro Jacopo s'obbliga cogli Operaj della Loggia della Mercanzia di Siena di far venire marmi da Carrara, e di fare due o tre statue per la detta loggia.

1435, 8 febbrajo. È squittinato Rettore dell'Opera del Duomo di Siena, ed ottiene sopra cinque concorrenti.

1435. Maestro Jacopo è de' Priori nel bimestre di gennajo e di febbrajo.

1435, 12 gennajo. È annullata l'allogazione d'una statua a maestro Jacopo per la cappella della Piazza del Campo, e gli è pagato il prezzo del marmo fatto venire per questo effetto da Carrara

1435, 11 febbrajo. È rimesso in maestro Jacopo l'allogare il lavoro della graticola di ferro per la cappella del Palazzo Pubblico di Siena.

1435, 11 febbrajo. Dichiarazione di maestro Jacopo circa all'ufficio di Rettore dell'Opera del Duomo di Siena.

1435, 21 marzo. Parte per Bologna, sostituendo due Consiglieri in suo luogo.

1435, 1 agosto. È creato cavaliere.

1436, 26 marzo. Scrive da Parma agli Operaj di San Petronio lagnandosi di violenze patite, ma protestando di esser pronto ad obbedire ad ogni loro richiesta.

1436 ? Scolpisce il monumento di Antongaleazzo Bentivogli, morto nel 1345, che è posto dietro il coro di S. Jacopo Maggiore di Bologna.

1437, 21 gennajo. Lettera della Signoria di Siena al Governatore di Bologna, in raccomandazione di maestro Jacopo, il quale affermava di voler finire l'opera di San Petronio; ma perchè quel lavoro era riuscito maggiore che non si conteneva ne' patti, pregano il Governatore a favorirlo, perchè sia pagato con discrezione.

1437, 4 aprile. Maestro Jacopo scrive da Bologna alla Signoria di Siena, sopra le nuove correnti.

1437, 5 di giugno. Lettera della Signoria di Siena al conte Francesco Sforza, perchè sia concesso salvocondotto a maestro Jacopo per cavare da Lucca la sorella e la nipote.

1437, 3 settembre. È concesso a maestro Jacopo di andare e stare a Bologna per un mese, con condizione di perdere del suo salario di Rettore dell'Opera in ragione di quel di più del tempo che tardasse a ritornare.

1437, 10 ottobre. S'ordina che il camarlingo dell'Opera ritenga tutto il salario che doveva avere maestro Jacopo dalla detta Opera dal giorno che era partito da Siena, per andare a Bologna fino a che non sarà ritornato.

1437, 7 novembre. Il Comune di Siena gli scrive del disordine che per la sua lontananza era nell'Opera del Duomo.

1438, 2 febbrajo. Maestro Jacopo domanda alla Signoria che Pietro del Minella, perchè possa attendere al lavoro della Loggia della Mercanzia, abbia vacazione dall'ufficio di castellano di Capalbio, al quale era stato tratto.

1438, 5 febbrajo. Il Comune di Siena sentito che maestro Jacopo non era ritornato, per essere stato malato più settimane, revoca la deliberazione di ritenergli il salario.

1438, 3 ottobre. Maestro Jacopo fa il suo testamento.

1438, 20 ottobre. Muore ed è sepolto nel Duomo di Siena.

NICCOLÒ DI PIERO

SCULTORE E ARCHITETTO ARETINO

(Nato .... ; nel 1444 viveva ancora)

Fu ne' medesimi tempi e nella medesima facultà della scultura, e quasi della medesima bontà nell'arte, Niccolò di Piero,[1] cittadino aretino; al quale quanto fu la natura liberale delle doti sue, cioè d'ingegno e di vivacità d'animo, tanto fu avara la fortuna de' suoi beni. Costui dunque, per essere povero compagno, e per avere alcuna ingiuria ricevuta dai suoi più prossimi nella patria, si partì per venirsene a Firenze d'Arezzo; dove, sotto la disciplina di maestro Moccio scultore sanese (il quale, come si è detto altrove,[2] lavorò alcune cose in Arezzo), aveva con molto frutto atteso alla scultura, comecchè non fusse detto mae-

[1] *Questo scultore è una e medesima persona con Niccolò di Piero Lamberti d'Arezzo, soprannominato *Pela*. Primo a dirlo fu il Piacenza nelle note al Baldinucci, il quale di Niccolò di Piero d'Arezzo e di Niccolò Lamberti fece due artisti differenti. Il detto del Piacenza è poi convalidato da prove più autentiche poste innanzi dal Gaye (*Carteggio inedito* ecc., I, 83-84), tratte dagli stanziamenti e dalle deliberazioni degli Operaj del Duomo fiorentino; dove si trova che *Niccolò di Piero*, alias Pela, *de' Lamberti*, e maestro Giovanni di Lorenzo d'Ambrogio, vanno a Carrara a digrossare quattro statue grandi di marmo. Probabilmente queste sono le figure de' quattro Evangelisti, de' quali vedi la nota 1, pag. 138, e nota 2, pag. 142.

[2] *Nella Vita del Berna e di Duccio. Che Niccolò d'Arezzo imparasse l'arte sotto Moccio scultore senese, se non è falso, è almeno molto dubbioso.

stro Moccio molto eccellente. E così arrivato Niccolò a Firenze, dapprima lavorò per molti mesi qualunque cosa gli venne alle mani; sì perchè la povertà ed il bisogno l'assassinavano; e sì per la concorrenza d'alcuni giovani, che con molto studio e fatica, gareggiando, virtuosamente nella scultura s'esercitavano. Finalmente, essendo dopo molte fatiche riuscito Niccolò assai buono scultore, gli furono fatte fare dagli operai di Santa Maria del Fiore per lo campanile due statue, le quali, essendo in quello poste verso la Canonica, mettono in mezzo quelle che fece poi Donato; e furono tenute, per non si essere veduto di tondo rilievo meglio, ragionevoli. Partito poi di Firenze per la peste dell'anno 1383, se n'andò alla patria: dove trovando che, per la detta peste, gli uomini della fraternita di Santa Maria della Misericordia, della quale si è di sopra ragionato, avevano molti beni acquistato per molti lasci stati fatti da diverse persone della città, per la divozione che avevano a quel luogo pio ed agli uomini di quello, che senza tema di niun pericolo in tutte le pestilenze governano gl'infermi e sotterrano i morti; e che perciò volevano fare la facciata di quel luogo di pietra bigia, per non avere comodità di marmi; tolse a fare quel luogo, stato cominciato innanzi d'ordine tedesco; e lo condusse, aiutato da molti scarpellini da Settignano, a fine perfettamente, facendo di sua mano nel mezzo tondo della facciata una Madonna col Figliuolo in braccio, e certi Angeli che le tengono aperto il manto, sotto il quale pare che si riposi il popolo di quella città, per lo quale intercedono da basso in ginocchioni San Laurentino e Pergentino. In due nicchie poi, che sono dalle bande, fece due statue di tre braccia l'una; cioè San Gregorio papa, e San Donato vescovo e protettore di quella città, con buona grazia e ragionevole maniera.[1] E, per

[1] La facciata colle statue qui descritte è ancora in buono stato.

quanto si vede, aveva, quando fece queste opere, già fatto in sua giovanezza sopra la porta del Vescovado tre figure grandi di terra cotta, che oggi sono in gran parte state consumate dal ghiaccio; siccome è ancora un San Luca di macigno, stato fatto dal medesimo, mentre era giovanetto, e posto nella facciata del detto Vescovado.[1] Fece similmente in Pieve, alla cappella di San Biagio, la figura di detto Santo, di terra cotta bellissima;[2] e nella chiesa di Sant' Antonio lo stesso Santo, pur di rilievo e di terra cotta, ed un altro Santo a sedere sopra la porta dello Spedale di detto luogo.[3] Mentre faceva queste ed alcune altre opere simili, rovinando per un terremoto le mura del Borgo a San Sepolcro, fu mandato per Niccolò, acciò facesse, siccome fece con buon giudizio, il disegno di quella muraglia; che riuscì molto meglio e più forte che la prima. E così, continuando di lavorare, quando in Arezzo quando ne' luoghi convicini, si stava Niccolò assai quietamente ed agiato nella patria. Quando la guerra, capital nimica di queste arti, fu cagione che se ne partì; perchè, essendo cacciati da Pietramala i figliuoli di Piero Saccone, ed il castello rovinato insino ai fondamenti, era la città d'Arezzo ed il contado tutto sottosopra:[4] perciò dunque partitosi di quel paese, Niccolò se ne venne a Firenze, dove altre volte aveva lavorato, e fece per gli operai di Santa Maria del Fiore una statua di braccia quattro di marmo, che poi fu posta alla porta principale di quel tempio a man manca. Nella quale statua, che è un Vangelista a sedere, mostrò Niccolò d' essere veramente valente scultore; e ne fu molto lodato, non si essendo veduto insino allora, come si vide poi, alcuna cosa migliore

[1] *Rappresentano una Madonna con San Donato e San Gregorio. Queste figure, come pure il San Luca, esistono tuttavia, ma in pessimo stato.

[2] La qual più non si vede.

[3] Questi due Santi sono ancora in buono stato.

[4] *Ciò fu nel 1384.

tutta tonda di rilievo.[1] Essendo poi condotto a Roma di ordine di papa Bonifazio IX, fortificò e diede miglior forma a Castel Sant'Angiolo, come migliore di tutti gli architetti del suo tempo. E ritornato a Firenze, fece in sul canto d'Or San Michele, che è verso l'Arte della Lana, per i maestri di Zecca, due figurette di marmo nel pilastro sopra la nicchia, dov'è oggi il San Matteo che fu fatto poi: le quali furono tanto ben fatte ed in modo accomodate sopra la cima di quel tabernacolo, che furono allora e sono state sempre poi molto lodate; e parve che in quelle avanzasse Niccolò se stesso, non avendo mai fatto cosa migliore. Insomma, elleno son tali, che possono stare a petto ad ogni altra opera simile:[2] onde ne acquistò tanto credito, che meritò esser nel numero di coloro che furono in considerazione per fare le porte di bronzo di San Giovanni; sebbene, fatto il saggio, rimase a dietro, e furono allogate, come si dirà a suo luogo, ad altri. Dopo queste cose, andatosene Niccolò a Milano, fu fatto capo nell'Opera del Duomo di quella città, e vi fece alcune cose di marmo che piacquero pure assai.[3] Finalmente, essendo dagli Aretini richiamato alla patria, perchè facesse un tabernacolo pel Sagramento; nel tor-

[1] *Questa al certo è la figura di San Marco, che Niccolò Lamberti fece per l'Opera di Santa Maria del Fiore, e che gli fu stimata fiorini 130. (Vedi Gaye, *Carteggio* ecc. I, 83). Gli altri due Evangelisti furono dati a fare, nel 1408, uno a Donatello, un altro a Nanni d'Antonio di Banco, e l'ultimo a chi meglio avesse fatto l'altro. Questi quattro Evangelisti ora sono nelle quattro cappelle a' lati della tribuna maggiore; ma la scarsa luce e il non aver tutte altro segno che il libro, rende difficile il poter determinare qual sia dell'uno, qual dell'altro di questi artefici. Questa statua fu data incisa, come opera di Niccolò, dal Cicognara nella sua *Storia*; ma il Gaye non può persuadersene, trovando in essa un fare assai differente da quello di Niccolò e degli scultori suoi contemporanei. (Vedi anche la nota 2, pag. 142).

[2] *Queste due statuette, rappresentanti l'Angelo annunziante e la Vergine annunziata (mutila del capo), si vedono tuttavia nel luogo qui indicato. Ma le lodi date a loro dal Vasari ci sembrano eccedenti.

[3] *Sebbene anche il Baldinucci dica lo stesso, nondimeno il Cicognara ne dubita, perchè coloro che scrissero della Basilica milanese non fanno parola di nessuna opera di Niccolò. Che egli fosse a Milano, non è da dubitare; ma v'in-

narsene, gli fu forza fermarsi in Bologna, e fare nel convento de' Frati Minori la sepoltura di papa Alessandro V, che in quella città aveva finito il corso degli anni suoi. E, comecchè egli molto ricusasse quell'opera, non potette però non condescendere ai preghi di messer Lionardo Bruni aretino, che era stato molto favorito segretario di quel pontefice. Fece dunque Niccolò il detto sepolcro, e vi ritrasse quel papa di naturale. Ben è vero che, per la incomodità de' marmi ed altre pietre, fu fatto il sepolcro e gli ornamenti di stucchi e di pietre cotte; e similmente la statua del papa sopra la cassa, la quale è posta dietro al coro della detta chiesa.[1] La quale opera finita, si ammalò Niccolò gravemente, e poco appresso si morì d'anni sessantasette,[2] e fu nella medesima chiesa sotterrato l'anno 1417;[3] ed il suo ritratto fu fatto da

tervenne più col consiglio che coll'opera, in tempo delle controversie insorte sul principio della edificazione di quel tempio, fatta non prima del 1387. Gli archivi milanesi serbano memorie di Niccolò Selli d'Arezzo (che forse è questo stesso Niccolò), il quale come architetto fu ai servigi di Gio. Galeazzo Visconti, quando pose mano alla Certosa di Pavia.

[1] Pretende l'Oretti, allegando quel che trovò scritto in certi libri di spesa de' Frati Minori all'anno 1482, che il sepolcro d'Alessandro fosse fatto da Sperandio Mantovano, rinomato scultore, e fonditor di medaglie anche più rinomato. Ma Alessandro, osserva il Cicognara, morì nel 1410, e non par verosimile che si indugiasse ad erigergli un sepolcro, e di non grande spesa, fino al 1482. Questo sepolcro, soppressa la chiesa de' Frati Minori, fu trasportato alla Certosa, ov'è il pubblico cimitero.

[2] *Il nome di questo artefice si trova scritto nel libro dei pittori, sotto l'anno 1410, in questa guisa: *Nicholo di Piero scarpellatore aretino* MCCCCX. Nella prima edizione il nostro autore dice: « Visse Niccolò anni 66, et furono l'opere sue nel 1419 ». Sicchè fino ad ora, stando al detto del Vasari, si era posta la nascita di questo scultore tra il 1350 e il 1353, atteso il divario di anni ch'è tra la prima e la seconda edizione. Ma un documento dei 19 maggio 1444, pubblicato dal signor canonico F. Baldanzi, ci dà ragione a prolungare di molti anni più la sua vita. È questa una allogazione fatta a Bruno di ser Lapo Mazzei del graticolato di bronzo della cappella della Cintola nel Duomo di Prato; dove, tra gli altri giudici e consiglieri del presentato disegno, si trova nominato Niccola d'Arezzo. (Vedi *Della Chiesa cattedrale di Prato, descrizione corredata di Notizie storiche e di Documenti inediti.* Prato, 1846, p. 81, e 258 e seg.).

[3] *Nella prima edizione si riferisce questo epitaffio: *Nicolaus Aretinus sculptor. — Nil facis, impia mors, cum perdis corpora mille, — Si manibus vivunt saecla refecta meis.*

Galasso ferrarese[1] suo amicissimo, il quale dipigneva a que' tempi in Bologna a concorrenza di Iacopo e Simone[2] pittori Bolognesi, e d'un Cristofano, non so se ferrarese, o, come altri dicono, da Modena:[3] i quali tutti dipinsono, in una chiesa detta la Casa di Mezzo, fuor della porta di San Mammolo, molte cose a fresco. Cristofano fece da una banda, da che Dio fa Adamo insino alla morte di Mosè; e Simone e Iacopo trenta storie, da che nasce Cristo insino alla cena che fece con i discepoli; e

[1] *Di Galasso si legge la Vita in questa stessa seconda Parte.

[2] *Jacopo Avanzi o d'Avanzo, del quale si parla novamente nella Vita di Vittore Scarpaccia. Simone Benvenuti, detto il Crocifissajo, o de' Crocifissi. Il Malvasia, oltre i sopraccitati affreschi della chiesa di Mezzaratta, fatti in compagnia di Jacopo Avanzi, novera di questo pittore le seguenti opere, autenticate del suo nome: Un Crocifisso, dove scrisse: *Simon fecit an.* MCCCLXXIII, già nel coro di San Giacomo, ora presso la porta che va in sagrestia. Una Nostra Donna Incoronata, tavola appesa nella prima scala della foresteria di San Francesco, coll'anno 1377, col nome del pittore, e quello di Fra Domenico di Sant'Isaia che la fece fare. La tavola con Nostra Donna Incoronata, con santi a' lati, posti sopra e sotto in certe caselle, già stata nella cappella Fasanini in San Domenico, ora nella Pinacoteca Vaticana. Altra tavoletta con una Incoronazione simile, parimente nella Pinacoteca suddetta. Finalmente, una Nostra Donna, che stringe un orecchio a Gesù Bambino, il quale si raccomanda alla madre, perchè desista; con sotto la scritta *Simon de Bononia fecit hoc opus.* Anche questa tavoletta dalla chiesa di San Michele in Bosco è passata nella Pinacoteca Vaticana. Il prof. Rosini, nel vol. II, pag. 223 della sua *Storia*, esibisce l'intaglio della parte di mezzo d'una Incoronazione, sotto la quale è scritto: *Simon de Bononia fecit hoc opus.* Nella Galleria Costabili di Ferrara era un trittico di Simone, ove ritrasse la Beata Vergine e alcuni santi. Eziandio in quest'opera si legge il nome del pittore. (Vedi LADERCHI, *Descrizione della Quadreria Costabili*; n° 393).

[3] *Da Modena, vuole il Vedriani; da Bologna, il Baldi, il Bumaldo e il Masini. I Ferraresi lo tengono per loro, ancora per la ragione, che possono mostrarne alcuni lavori. Il prof. Rosini lo fa scuolare di Vitale Bolognese, e non si sa d'onde abbia cavata la notizia. Ne ricorda poi due tavole date dal D'Agincourt; ma bisogna aggiungere ch'egli medesimo, il D'Agincourt, riconobbe (p. 397, tom. VI dell'ediz. di Prato), essere due diversi gli autori di que' due dipinti, e non poter appartenere al citato Cristoforo quel che era in San Francesco di Bologna, e che fu eseguito da un Cristoforo Ortali. (Vedine l'intaglio nella tav. CXXXVI della *Pittura*). Il Baldinucci e il Malvasia, tra le opere di lui, citano quella che era all'altare de' Torri, nella chiesa de' Padri Celestini di Bologna, rappresentante Maria Vergine col Bambino Gesù, sant'Antonio e santa Caterina a' lati, sotto la quale era scritto: *Christophorus pinxit*, e poi: *Ravagexius de Savigno 1382 fecit fieri.* Il D'Agincourt, nella tavola CLX, ha dato l'intaglio di una tavola di Cristoforo, rappresentante la Madonna del Soccorso, colla scritta *Xpoforus pinxit 1380.* Era nella chiesa di Mezzaratta fuor di Bologna. D'ambedue queste

Galasso poi fece la passione; come si vede al nome di ciascuno che vi è scritto da basso. E queste pitture furono fatte l'anno 1404. Dopo le quali fu dipinto il resto della chiesa da altri maestri, di storie di Davitte, assai pulitamente. E nel vero, queste così fatte pitture non sono tenute se non a ragione in molta stima dai Bolognesi; sì perchè come vecchie sono ragionevoli, e il lavoro essendosi mantenuto fresco e vivace, merita molta lode.[1] Dicono alcuni, che il detto Galasso lavorò anco a

pitture oggi è ignorata la sorte. Ma il catalogo della Galleria Costabili di Ferrara cita tre tavole, in una delle quali è scritto *Xpophorus fecit*; e rappresenta nella parte superiore la Crocifissione di Nostro Signore con la Beata Vergine, la Maddalena e san Giovanni; nella parte inferiore, Gesù Cristo nel sepolcro, con attorno più figure. (LADERCHI, *La Galleria Costabili*; Ferrara, 1838).

[1] *Gli avanzi di queste pitture della chiesa detta la Casa di Mezzo, oggi della Madonna di Mezzaratta, sono stati riscoperti e diligentemente restaurati. Il Malvasia vi lesse i nomi de' pittori Jacopo e Simone, in un luogo, uniti così: *Iacobus et Simon f.*, e altrove *Iacobus f.*, *e Simon f.* Oggi di questi nomi non resta che l'*Iacobus*, scritto sotto la storia della Probatica Piscina, della quale il prof. Rosini ha dato inciso un frammento nel tom. I della sua *Storia della Pittura Italiana.* Da una Notizia scritta nel secolo XVII, unita agli Statuti antichi della Compagnia del Buon Gesù, oltre a esser confermato il detto del Vasari, ci vengono dati altresì gli anni, ne' quali ciascuno de' detti pittori operò in quella chiesa: « 1350, Vitale pittore. 1360, Lorenzo pittore. 1380, Cristoforo pittore. 1390, Galam (forse Galante) pittore dipinse nella suddetta chiesa di Mezzaratta San Pietro che nega Cristo, e il Lavare de' piedi agli Apostoli. 1398, Giacomo pittore dipinse nel mezzo di detta chiesa in più luoghi. » (*Guida di Bologna*, ediz. del 1845).

† Entrando nella chiesa di Mezzaratta si veggono in una parete tre ordini di pitture. Nel superiore sono otto storie della Vita di Giuseppe; delle quali l'ultima, ora quasi in tutto cancellata, aveva il nome del pittore, che secondo la *Guida di Bologna* del 1792 era scritto così: *Iacopus f.* Nel secondo ordine sono rappresentati i fatti della Vita di Mosè, in parte guasti, o restaurati, e in parte perduti. Essi appariscono d'una maniera diversa da quelli di Vitale, di Cristoforo e di Simone, che dipinsero in quella chiesa. Nel terzo ed ultimo ordine sono figurati alcuni soggetti che pajono cavati dal Libro di Daniele. Secondo la citata *Guida* del 1792, vi era scritto: *Laurentius f.*; il quale, secondo l'altra del 1845, avrebbeli dipinti nel 1360. Queste pitture si rassomigliano, nella maniera, alle altre della Vita di Mosè, e sono egualmente di una esecuzione rozza. Sopra la porta d'ingresso è dipinta una Natività che il Malvasia descrive e dice che porta il nome di Vitale: a sinistra della porta, la parete ha pitture divise in due compartimenti: in quel di sopra a fatica si distinguono i vestigi d'un'Adorazione de' Magi e della Fuga in Egitto. Anche queste sono descritte dal Malvasia, il quale afferma che vi si leggevano i nomi de' pittori in questo modo: *Iacobus* · *Simeon f.* Quanto alle pitture che si dice essere state fatte in quella chiesa da

olio essendo vecchissimo; ma io nè in Ferrara nè in altro luogo ho trovato altri lavori di suo che a fresco. Fu discepolo di Galasso Cosmè,[1] che dipinse in San Domenico di Ferrara una cappella, e gli sportelli che serrano l'organo del Duomo, e molte altre cose che sono migliori che non furono le pitture di Galasso suo maestro. Fu Niccolò buon disegnatore, come si può vedere nel libro, dove è di sua mano un Evangelista e tre teste di cavallo disegnate bene affatto.[2]

Galasso, qualora la cosa fosse vera, bisognerebbe crederle di tempo molto posteriore alle già dette, essendo oggi provato che questo artefice visse ed operò nel mezzo del secolo XV. (Vedi CROWE E CAVALCASELLE, op. cit., vol. II, a pag. 215 e seg.).

[1] *Intorno a Cosmè, o Cosimo Tura, vedi il Commentario posto in fine di questa Vita.

[2] *Una lettera della Signoria di Firenze al doge Michele Steno, degli 8 giugno 1403, pubblicata dal Gaye (*Carteggio inedito* ecc., I, 82 e seg.), ci fa sapere che la Repubblica veneta avea ricercato Niccolò Lamberti per la fabbrica di una certa sala del palazzo ducale; ma che questo artista, obbligatosi a certi lavori pel Duomo fiorentino, e a far certe statue per l'Arte de' Giudici e Notaj, non poteva andare a' servigi di lei. Altre memorie di questo scultore raccolse il Gaye dagli stanziamenti dell'Opera del Duomo di Firenze. Nel 1390 fa sei scudi di pietra da mettersi alla Loggia de' Lanzi; nel 1391 intaglia l'arme di parte guelfa, e nel 1405 una lapida di marmo per la sepoltura di Leone Acciajuoli nella cappella di San Niccolò in Santa Maria Novella. Nel 1407 è nominato maestro della porta della chiesa di Santa Reparata, che oggi è vicina alla cappella del Crocifisso. Nel 1408 si dà a fare a Niccolò di Piero Lamberti, a Donato di Niccolò di Betto Bardi (Donatello), e a Nanni d'Antonio (di Banco), « a ciascheduno di loro una figura di marmo per i quattro Evangelisti, con condizione che la quarta figura si faccia per quello che meglio avrà fatto l'altra ». (Vedi la nota 1, pag. 135).

† Fin dal 1388 Niccolò d'Arezzo fu agli stipendj dell'Opera del Duomo di Firenze. Nel 1394 scolpisce una figura di Maria Vergine e nel 1396 un'altra di Nostro Signore. Ed in quest'ultimo anno sono allogate a lui ed a Pietro di Giovanni tedesco le figure de' quattro Dottori della Chiesa, che dovevano andare ne' tabernacoli grandi che erano ai lati della porta maggiore. Niccolò scolpì quelle di Sant'Agostino e di San Gregorio; Pietro tedesco le altre di San Girolamo e di Sant'Ambrogio. Nel 1402 cominciò Niccolò a lavorare l'ornamento di marmo della porta del Duomo in faccia alla via de' Servi, finito nel 1408; ed in quest'anno prese a fare la figura di San Marco, finita nel 1415. L'ultima memoria che si legga di lui nei libri dell'Opera del Duomo, è del 1419. Lavorò anche per l'oratorio di San Michele, dal 1408 al 1410, tutto il bell'ornamento della porta che guarda l'antico palazzo dell'Arte della Lana.

COMMENTARIO

ALLA VITA DI NICCOLÒ DI PIERO

Di Cosimo Tura, detto Cosmè, pittore ferrarese [1]

Cosimo Tura, detto anche Cosmè, nacque circa il 1406. Fu scolare di Galasso, ed anche migliore, secondo che dice il Vasari. Proseguì però con modi simili, e con un fare che diremmo mantegnesco; sicchè fu chiamato appunto il Mantegna della scuola ferrarese. Fu studiosissimo dell'anatomia. Non uscì mai di Ferrara, che si sappia. — Non esiste più la cappella in San Domenico da lui dipinta, poichè la chiesa fu nel secolo scorso rammodernata. Esistono bensì gli sportelli dell'organo vecchio della Cattedrale, che rappresentano, in grandi figure, uno l'Annunziata, l'altro San Giorgio che uccide il dragone. Dipinti a tempera, ricchissimi d'ornati; forse il migliore de'suoi lavori. In Ferrara ne rimangono assai; tra'quali un San Girolamo nella chiesa di questo nome; tre pezzi nella Pinacoteca Comunale; e sedici nella Costabiliana: alcuni de'quali pregevolissimi, perchè ricordati dagli scrittori di cose patrie; come un San Giacomo della Marca; e due delle quattro Stagioni, che altre volte ornavano il convento di San Domenico. — Il prof. Rosini ha dato incisa una Maria Vergine di quella collezione; ma non è forse uno de'quadri più adatti a far ben intendere lo stile dell'artista. (Tav. II, pag. 72).

Si è lungamente tenuto per autore delle miniature de'libri corali del Duomo, e di quelli della Certosa che ora sono nella Biblioteca patria;

[1] Di queste notizie ci professiamo obbligati alla cortesia del ch. signor conte Camillo Laderchi di Ferrara, erudito cultore delle Arti Belle.

grandi e magnifici al paro di quelli di Siena. E forse all'errore diè occasione il vedersi in qualcuna uno stile simile al suo. Il signor dott. Gioseppe Antonelli, bibliotecario comunale e canonico della Cattedrale, ha pubblicato nella Serie VI delle *Memorie di Belle Arti*, compilate dal signor Gualandi di Bologna, i nomi di tutti i miniatori dei libri corali del Duomo, coi documenti che li certficano, tratti dall'archivio capitolare. Di questi miniatori, molti son ferraresi; alcuni scolari di Cosmè; altri di Modena, degli stati Veneti e di altre città italiane, ed anche tedeschi. Il loro lavoro cominciò nel 1477 e finì nel 1535.

Il Baruffaldi pose tra le opere di Cosmè anche i freschi del gran salone di Schifanoja, imbiancati nel secolo scorso, e riscoperti poi nel 1840 per opera principalmente di Alessandro Compagnoni, industre artefice bolognese. Erano divisi in dodici compartimenti: ciascuno aveva due gran quadri, un sotto l'altro, divisi da una larga fascia, anch'essa dipinta, con fondo di azzurro assai carico. Su di essa erano rappresentati i dodici segni dello Zodiaco, uno per compartimento, circondati da analoghe figure e disposti per ordine, cominciando dalla parete di levante a destra, e proseguendo a sinistra. I quadri sotto la fascia mostravano, in figure metà circa del naturale, i fasti della vita di Borso d'Este, distribuiti in tutti i dodici mesi dell'anno, con macchiette in lontananza di lavori campestri, feste popolari ed altre occupazioni relative a ciascuno di essi. I quadri di sopra erano trionfi di divinità pagane, abbigliate però alla foggia del quattrocento, co'relativi simboli, e giuochi e feste solite a celebrarsi in loro onore in que'mesi. Non si sono potuti scoprire se non i sette primi compartimenti sulle pareti di levante e settentrione; gli ultimi sembrano irremissibilmente periti. La prima illustrazione che ne comparve, fu quella del conte Camillo Laderchi nel 1840, in una lettera al marchese Selvatico. E la prima difficoltà che presentavasi a sciogliere, nasceva dal tempo, in cui fu fabbricato il salone. Se fu l'anno 1469, come sarà mostrato nelle note alla Vita di Galasso, questo dandosi dal Baruffaldi e da tutti i suoi seguaci come l'ultimo della vita del Cosmè, egli dunque non poteva avervi dipinto. Eppure le opere della parete di settentrione hanno tutta la sua maniera. Due documenti in quell'opuscolo pubblicati valsero a risolvere il dubbio, dimostrando che Cosmè viveva ancora nel 1480. — Restava un'altra difficoltà; e nasceva dal vedere la parete di levante dipinta con modi al tutto diversi. E l'illustratore intese risolverla, congetturando che fosse dipinta da Lorenzo Costa, a concorrenza con Cosmè. — Il professor Rosini ha dato inciso nella tav. CCX il Trionfo di Minerva che sta nel primo compartimento, qualificandolo come lavoro d'incerto. Lo ha posto però sotto a un Trionfo simile di Piero della Francesca, volendo forse accennare a quell'opinione, che suppone aver Piero lavorato nel salone di

Schifanoja. Egli la chiama probabile; ma nella Vita di Pier della Francesca noi invece la chiariremo senza fondamento.[1]

[1] † A quello che intorno a Cosmè di Tura scrisse il già conte Laderchi, noi abbiamo oggi da aggiungere altre e maggiori notizie estratte dal libretto pubblicato dal cav. Luigi Napoleone Cittadella nel 1869 pei torchi del Taddei di Ferrara, ed intitolato *Ricordi e Documenti intorno alla vita di Cosimo di Tura detto Cosmè pittore ferrarese del secolo XV.* Dal qual libretto si cava che Cosimo, figliuolo di un maestro Domenico calzolajo, originario della terra di Guarda nel Ferrarese, nacque in Ferrara tra il 1420 e il 1430. Onde è senza fondamento che egli sia stato discepolo di Galasso, artefice di poco maggiore età di quel suo preteso scolare. La prima memoria che s'abbia di Cosimo è del 1452, nel quale anno si trova che egli era tra gli stipendiati della Corte Estense. Nel 1456 dipingeva un gonfalone per l'Arte de' Sartori di Ferrara; nel 1458 un Presepio o Natività di Nostro Signore per la Cattedrale di quella città; e nel 1469 i due sportelli dell'organo, oggi appesi alle pareti del coro. Un anno innanzi aveva lavorato in fresco la cappella della nobil famiglia Sacrati in San Domenico di Ferrara. Vuolsi che sieno sue alcune pitture che furono scoperte di sotto al bianco nel piano di mezzo del palazzo di Schifanoja. Gli furono per qualche tempo attribuite le miniature di alcuni libri corali della Cattedrale ferrarese, e altre che si veggono ne' corali della Certosa, che ora si conservano nella Biblioteca Comunale di Ferrara. Quanto alle prime, oggi è noto che esse furono fatte da diversi artefici, tra i quali non apparisce il nome di Cosimo; e quanto alle seconde, noi che abbiamo avuto la comodità di esaminarle, siamo d'opinione che, massime le più belle per stile e per squisita esecuzione, appartengano a Guglielmo Ziraldi, o del Magro, miniatore ferrarese, della cui mano sono senza dubbio quelle che ornano il salterio della Cattedrale suddetta. Morì Cosimo di Tura dopo il 1494, ed innanzi il 1498, lasciando suo erede universale Damiano suo figliuolo naturale e poi legittimato, natogli da Orsolina sua fante, poi da lui sposata.

DELLO

PITTORE E SCULTORE FIORENTINO

(Nato nel 1404; morto .....)

Sebbene Dello[1] fiorentino ebbe, mentre visse, ed ha avuto sempre poi, nome di pittore solamente, egli attese nondimeno anco alla scultura: anzi le prime opere sue furono di scultura, essendo che fece, molto innanzi che cominciasse a dipignere, di terra cotta, nell'arco che è sopra la porta della chiesa di Santa Maria Nuova, una incoronazione di Nostra Donna,[2] e dentro in chiesa i dodici Apostoli;[3] e nella chiesa de'Servi un Cristo morto in grembo alla Vergine,[4] ed altre opere assai per tutta la città.[5] Ma vedendo (oltre che era capriccioso) che poco

[1] *Dello di Niccolò Delli, com'è registrato nella matricola dell'Arte degli Speziali all'anno 1417. Dello è forse accorciato da Leonardello o Riccardello.

† Vedi a questo proposito la prima parte del Commentario che segue, dove si dice che Dello é abbreviato da Daniello, e che egli si matricolò all'arte nell'anno 1433 e non nel 1417.

[2] *Si conserva tuttavia.

[3] Essi più non si veggono.

[4] Anche questo è perito.

[5] *Un documento da noi scoperto prova che Dello attese anche a lavori di getto, e che nel 1425 lavorava in Siena; nel qual anno egli doveva essere molto giovane, come vedremo più sotto. Il lavoro indicato era una statua d'ottone per battere le ore nell'orologio della torre di Palazzo, e la pittura della mostra. Il documento è una deliberazione del Concistoro, de'21 marzo 1424-25, che dice: « *Operarius Camere Comunis possit — locare* Dello Nicholai de Florentia,

guadagnava in far di terra, e che la sua povertà aveva di maggiore aiuto bisogno, si risolvette, avendo buon disegno, d'attendere alla pittura; e gli riuscì agevolmente, perciocchè imparò presto a colorire con buona pratica, come ne dimostrano molte pitture fatte nella sua città, e massimamente di figure piccole, nelle quali egli ebbe miglior grazia che nelle grandi assai. La qual cosa gli venne molto a proposito; perchè, usandosi in que' tempi per le camere de' cittadini cassoni grandi di legname a uso di sepolture, e con altre varie fogge ne' coperchi, niuno era che i detti cassoni non facesse dipignere; ed oltre alle storie che si facevano nel corpo dinanzi e nelle teste; in su i cantoni, e talora altrove si facevano fare l'arme, ovvero insegne delle casate. E le storie che nel corpo dinanzi si facevano, erano per lo più di favole tolte da Ovidio e da altri poeti; ovvero storie raccontate dagli storici greci o latini; e similmente caccie, giostre, novelle d'amore, ed altre cose somiglianti, secondo che meglio amava ciascuno. Il di dentro poi si foderava di tele o di drappi, secondo il grado e potere di coloro che gli facevano fare, per meglio conservarvi dentro le veste di drappo, ed altre cose preziose. E che è più, si dipignevano in cotal maniera non solamente i cassoni, ma i lettucci, le spalliere, le cornici che ricignevano intorno; ed

et Daniello (Daniello di Leonardo è detto da Orvieto, e di soprannome Danese, negli Statuti dei Pittori Senesi; e morì nel 1441, 8 agosto) *et Lazaro olim Leonardi de Senis* (fratello del detto Daniello) *ad faciendum quemdam hominem de actone* (*octone*) *pro pulsando horas. Item ad faciendum et pingendum unam speram in turri, que designet horas diei, cum illis pactis, salario et modo de quibus continetur in quadam scripta manu Ghucci Iacobi ser Petri; quam scriptam et locationem predictam approbaverunt* ». 1425, 25 maggio. « *Commiserunt in Regulatores et Operarium Camere, qui possint conducere magistrum* DELLUM DE FLORENTIA *pro laborerio quod faceret in turri pro spera fienda et aliis que sibi conduxerat a Comuni facienda. — Et volentes quod dictum laborerium iam inceptum habeat debitum finem, commiserunt in dictos Regulatores et Operarium Camere, quod possint locare dictum laborerium pro spera fienda, et etiam hominem pro sonando horas, illis de quibus eisdem videbitur* ».

altri così fatti ornamenti da camera, che in que' tempi magnificamente si usavano, come infiniti per tutta la città se ne possono vedere. E per molti anni fu di sorte questa cosa in uso, che eziandio i più eccellenti pittori in così fatti lavori si esercitavano, senza vergognarsi, come oggi molti farebbono, di dipignere e mettere d'oro simili cose. E che ciò sia vero, si è veduto insino a' giorni nostri, oltre molti altri, alcuni cassoni, spalliere e cornici nelle camere del magnifico Lorenzo vecchio de' Medici, nei quali era dipinto di mano di pittori non mica plebei, ma eccellenti maestri, tutte le giostre, torneamenti, cacce, feste ed altri spettacoli fatti ne' tempi suoi, con giudizio, con invenzione, e con arte maravigliosa. Delle quali cose se ne veggiono non solo nel palazzo e nelle case vecchie de' Medici, ma in tutte le più nobili case di Firenze, ancora alcune relique. E ci sono alcuni che, attenendosi a quelle usanze vecchie, magnifiche veramente ed orrevolissime, non hanno sì fatte cose levate per dar luogo agli ornamenti ed usanze moderne. Dello, dunque, essendo molto pratico e buon pittore, e massimamente, come si è detto, in far pitture piccole con molta grazia; per molti anni, con suo molto utile ed onore, ad altro non attese che a lavorare e dipignere cassoni, spalliere, lettucci, ed altri ornamenti della maniera che si è detto di sopra; intanto che si può dire ch' ella fusse la sua principale e propria professione. Ma perchè niuna cosa di questo mondo ha fermezza, nè dura molto tempo, quantunque buona e lodevole; da quel primo modo di fare, assottigliandosi gl' ingegni, si venne non è molto a far ornamenti più ricchi, ed agl' intagli di noce messi d'oro che fanno ricchissimo ornamento, ed al dipignere e colorire a olio in simili masserizie istorie bellissime, che hanno fatto e fanno conoscere così la magnificenza de' cittadini che l' usano, come l' eccellenza de' pittori. Ma per venire alle opere di Dello, il quale fu il primo che con diligenza e buona pra-

tica in sì fatte opere si adoperasse; egli dipinse particolarmente a Giovanni de' Medici tutto il fornimento d'una camera; che fu tenuto cosa veramente rara ed in quel genere bellissima; come alcune reliquie, che ancora ce ne sono, dimostrano. E Donatello, essendo giovanetto, dicono che gli aiutò, facendovi di sua mano con stucco, gesso, colla e matton pesto alcune storie ed ornamenti di basso rilievo, che poi messi d'oro accompagnarono con bellissimo vedere le storie dipinte: e di questa opera, e di altre molte simili, fa menzione con lungo ragionamento Drea Cennini nella sua opera, della quale si è detto di sopra abbastanza.[1] E perchè di queste cose vecchie è ben fatto serbare qualche memoria, nel palazzo del signor duca Cosimo n'ho fatte conservare alcune, e di mano propria di Dello; dove sono e saranno sempre degne di essere considerate, almeno per gli abiti varj di que' tempi, così da uomo come da donne, che in esse si veggiono.[2] Lavorò ancora Dello in fresco, nel chiostro di Santa Maria Novella in un cantone, di verdeterra, la storia d'Isaac quando dà la benedizione a Esau.[3] E poco dopo questa opera, essendo condotto in Ispagna al servigio del re, venne in tanto credito, che molto più desiderare da alcuno artefice non si sarebbe potuto. E sebbene non si sa particolarmente che opere facesse in quelle parti, essendone tornato ricchissimo ed onorato molto, si può giudicare ch' elle fussero assai e belle e buone. Dopo qualche anno, essendo stato delle sue fatiche realmente rimunerato, venne capriccio a Dello di tornare a Firenze, per far vedere agli amici come da estrema povertà fosse a

[1] *Vedi il suo *Trattato della Pittura*, cap. 169 e seg., ediz. di Firenze 1859.

[2] Delle cose, di cui qui parla il Vasari, non si ha più memoria, nè nei registri della Guardaroba nè altrove.

[3] *Questa storia è la prima che rimase nel canto a ponente. Essa è molto guasta; e così com'è, fu data incisa dal prof. Rosini (vol II, pag. 244). Per tutte le molte altre storie che sono dipinte nei due lati a mezzodì e a ponente, di questo chiostro, vedi la seconda parte del Commentario che segue.

gran ricchezze salito. Onde andato per la licenza a quel re, non solo l'ottenne graziosamente (comecchè volentieri l'arebbe rattenuto, se fosse stato in piacere di Dello), ma per maggior segno di gratitudine fu fatto da quel liberalissimo re, cavaliere. Perchè, tornando a Firenze per avere le bandiere e la confermazione de' privilegi, gli furono denegate per cagione di Filippo Spano degli Scolari, che in quel tempo, come gran siniscalco del re d'Ungheria, tornò vittorioso de' Turchi.[1] Ma, avendo Dello scritto subitamente in Ispagna al re dolendosi di questa ingiuria; il re scrisse alla Signoria in favore di lui sì caldamente, che gli fu senza contrasto conceduta la disiderata e dovuta onoranza. Dicesi che, tornando Dello a casa a cavallo con le bandiere, vestito di broccato ed onorato dalla Signoria, fu proverbiato nel passare per Vacchereccia, dove allora erano molte botteghe d'orefici, da certi domestici amici che in gioventù l'avevano conosciuto, o per ischerno o per piacevolezza che lo facessero: e che egli, rivolto dove aveva udito la voce, fece con ambe le mani le fiche, e senza dire alcuna cosa passò via; sicchè quasi nessuno se n'accorse, se non se quegli stessi che l'avevano uccellato. Per questo e per altri segni, che gli fecero conoscere che nella patria non meno si adoperava contro di lui l'invidia, che già s'avesse fatto la malignità quando era poverissimo, deliberò di tornarsene in Ispagna. E così, scritto ed avuto risposta dal re, se ne tornò in quelle parti; dove fu ricevuto con favore grande, e veduto poi sempre volentieri; e

[1] *Filippo Scolari, detto Pippo Spano, venne a Firenze una sola volta; e fu nel 1410, come raccontano il Bracciolini ed il Mellini, suoi biografi: al qual tempo Dello era sì giovane (come vedremo più sotto) da non poter essere stato in Spagna. Quello che il Vasari narra qui come accaduto a Dello, avvenne con qualche differenza allo Spano medesimo, cui ingratamente fu negato di poter portare in Alemagna le insegne e le bandiere della libertà e del popolo, come trofei della sua patria. Se dobbiamo credere al Vasari, la Repubblica di Firenze quello che aveva negato allo Spano, non volle conceder neppure a Dello.

dove attese a lavorare e vivere come signore, dipignendo sempre da indi innanzi col grembiule di broccato.[1] Così dunque diede luogo alla invidia, ed appresso di quel re onoratamente visse; e morì d'anni quarantanove, e fu dal medesimo fatto seppellire onorevolmente, con questo epitaffio: [2]

DELLUS EQUES FLORENTINUS
PICTURAE ARTE PERCELEBRIS
REGISQUE HISPANIARUM LIBERALITATE
ET ORNAMENTIS AMPLISSIMUS.
H. S. E.
S. T. T. L. [3]

Non fu Dello molto buon disegnatore, ma fu bene fra i primi che cominciassero a scoprire con qualche giudizio

[1] *L'autore del libro intitolato *Les Arts Italiens en Espagne*, dice che delle tante opere che Dello fece per Giovanni II, re di Spagna, non resta che una sola pittura, segnata col *Dello Eques Florentinus*; ma non ne descrive il subietto. Non è però lontana dal vero l'opinione di coloro che, guardando alla maniera, vogliono che sia di mano di Dello la pittura della Battaglia della Higueruela vinta sopra i Mori da Giovanni II nel 1431: la qual pittura, ch'è in un ruotolo lungo ben 150 piedi, fu trovata ai tempi di Filippo II, nella torre di Segovia, come racconta l'autore suddetto; il quale tenendo col Vasari, nella prima edizione, che Dello morisse nel 1421, vuole escluderla dalle opere di lui.

[2] *Il Filarete, nel suo *Trattato d'architettura* ms., parla di quegli artefici che avrebbe voluto adoperare alla costruzione della *Sforziade*, e ne novera parecchi, distinguendo i già morti da quelli tuttora viventi (V. Gaye, I, 200 e seg.). Tra' primi nomina il B. Angelico e Lorenzo Ghiberti; il che serve a stabilire che il Filarete scriveva dopo il 1455, anno della morte di questi artefici. Tra' viventi pone Dello, con queste parole: *mandai per un altro che era in Ispagna, il quale aveva nome Dello.* Dunque Dello nel 1455 viveva. Ciò posto, due cose sarebbero da osservare nel detto del Vasari: 1° Che il re che lo fece seppellire onorevolmente, non fosse quel re stesso che lo aveva prima chiamato, cioè Giovanni II, morto nel 1454, ma il suo successore; 2° che la vita di Dello oltrepassasse i quarantanove anni, perchè è difficile a credere che nel 1425, quando lavorava in Siena (vedi nota 5 a pag. 147), egli avesse meno di vent'anni. Ma questo pure è impossibile, trovandosi nel 1417 tra i matricolati dell'Arte degli Speziali, come abbiamo veduto, *Dello di Niccolò Delli pittore.*

† Abbiamo già notato che la sua matricola fu nel 1433.

[3] Cioè: *Hic sepultus est. Sit tibi terra levis.*

i muscoli ne' corpi ignudi; come si vede in alcuni disegni di chiaroscuro fatti da lui nel nostro libro. Fu ritratto in Santa Maria Novella da Paolo Uccelli, di chiaroscuro, nella storia, dove Noè è inebriato da Cam suo figliuolo.[1]

[1] *Egli è ritratto nella figura di Cam, e da esso il Vasari cavò quello che mise nella sua opera.

COMMENTARIO

ALLA VITA DI DELLO

PARTE PRIMA

Assai scarsa, e, come si può conoscere, non meno confusa ed errata è la vita di questo artefice scritta dal Vasari. Noi ci proveremo coi documenti alla mano di mettervi qualche ordine, e di accrescerla di alcuni particolari intorno alla persona di Dello, che non furono fino ad ora saputi da nessuno.

Nacque adunque Dello (nome abbreviato di Daniello) da Niccolò Delli farsettajo, e da madonna Orsa sua moglie, intorno agli anni 1404. Vero è che di questo non si può sapere l'appunto, imperciocchè non sono tra loro d'accordo le portate al Catasto di Niccolò suo padre; dicendosi in quella del 1427 che Dello è della età di ventiquattro anni, mentre l'altra del 1430 non glie ne dà più di ventisei, e per crescere la confusione, soli venticinque la terza del 1433. Vuole il Vasari che Dello attendesse non solo alla pittura, ma ancora alla scultura; anzi che le prime sue opere fossero di scultura, essendochè fece di terra cotta, nell'arco che è sopra la porta della chiesa di Santa Maria Nuova, una Incoronazione di Nostra Donna, e dentro la chiesa i dodici Apostoli. Ma nel Commentario che segue alla Vita di Lorenzo di Bicci abbiamo mostrato che quelle opere furono fatte da Bicci di Lorenzo e non da Dello. Il quale era appena pervenuto al suo ventesimo anno d'età, quando accadde, che Niccolò suo padre, essendo castellano nel 1424 della ròcca di Montecerro nella Romagna toscana, la diede nelle mani de' soldati di Filippo Maria Visconti duca di Milano e nemico del Comune di Firenze. Onde egli essendo stato con-

dannato nel capo per sentenza del Potestà, fu forzato a fuggire dal dominio fiorentino e' riparare a Siena. Dove avendo condotto Dello ed un altro figliuolo per nome Sansone, dimorò per qualche tempo. Stando dunque Dello in Siena e continuando a lavorare di scultura, ebbe a fare nel 1425 quella figura d'ottone, che i Senesi dicevano il Mangia, posta in cima della torre del loro palazzo pubblico per battere le ore.[1] Partitosi dipoi da Siena nel 1427, andò Dello insieme col padre e col fratello in Venezia, dove coll'esercizio dell'arte sua procacciava di campare la vita. E mentre egli stette colà, si fece scrivere nella matricola de' medici e degli speziali di Firenze, dove è registrato il suo nome sotto l'anno 1433 ai 26 di gennajo.[2] Ma non erano passati cinque anni dalla sua dimora in Venezia, che egli, o perchè gli paressero piccoli al bisogno i guadagni che vi faceva, e sperasse, col cambiar paese, di mutare ancora fortuna, o per qualsivoglia altra ragione che si avesse, risolvè di partirsene e di pigliare la volta della Spagna. Messosi dunque in cammino, giunse in compagnia di Sansone suo fratello in Siviglia, e quivi si fermò ad abitare.

Che i due fratelli dimorassero per lungo tempo in questa città, si conosce dalla portata al Catasto fatta nel 1442 da madonna Orsa loro madre, nella quale ella dice, fra le altre cose, che di Sansone suo figliuolo, che abitava in Siviglia, non aveva avuto novelle da quattordici anni a quella parte.

Dimorando dunque Dello in Spagna, s'acquistò coll'esercizio della scultura e della pittura tanta riputazione, che il re d'Aragona e poi quello di Castiglia, mossi dalla fama che di lui correva lo chiamarono a'loro servigj. Dove egli si portò tanto bene, che acquistata la grazia loro, oltre l'essere stato con grossi doni riconosciuto, fu ancora da quelle maestà onorato del grado di cavaliere. Così pel favore e la liberalità di que're fatto ragguardevole, e con buone facoltà, ebbe Dello il desiderio di ritornare a Firenze, non tanto per rivedere la patria, i parenti e gli amici, quanto per domandare alla Repubblica le armi e le bandiere della libertà e del popolo, e la conservazione de'suoi privilegi, che ella soleva concedere a que'cittadini che per le loro virtù fossero stati da qualche principe o repubblica delle insegne della cavalleria fregiati. Dice il Vasari che Dello giunto a Firenze, e chiesta quella onoranza, gli fu dalla Signoria denegata: ond'egli scrisse al re di Spagna dolendosi di questa ingiuria; e che il re gli fece lettere di favore, e tanto caldamente lo raccomandò, che alfine

[1] I documenti di questa allogazione si leggono nelle note alla Vita di Dello della presente edizione.

[2] 1432-33, XXVI ianuarii. Pro Dello Nicolai Delli pictore, populi Sancti Frediani de Florentia.

la Signoria fu mossa a concedergliela. Che Dello ottenesse il desiderio suo, è chiaro per una provvisione del 27 di giugno 1446, colla quale la Signoria di Firenze delibera che a messer Daniello di Niccolò Delli, fatto cavaliere per le sue virtù dal re d'Aragona e da quello di Castiglia, sieno date le insegne della libertà e del popolo. Ma che, come scrive il Vasari, gli fosse da prima denegata quella onoranza e che per muovere la Signoria vi bisognassero le raccomandazioni del re di Spagna, non ci è riuscito di trovare ne' libri pubblici, nè altrove.

Resta ora che si dica delle pitture che, secondo il Vasari, fece Dello nel chiostro di Santa Maria Novella. Che egli avessele già fatte innanzi che si partisse da Firenze e così prima del 1424, non pare che si possa credere, considerato che allora egli era in su i venti anni: età troppo giovane, perchè gli fosse dato a fare quel lavoro. Dopo quel tempo abbiamo veduto che egli stette a Siena, e poi andato a Venezia, vi dimorò cinque anni circa; e che in ultimo portatosi in Spagna, abitò colà continuamente lo spazio di circa quattordici anni. Onde è forza concludere, che solamente quando fu ritornato alla patria, cioè dopo il 1446, Dello potè aver fatte quelle pitture. La qual congettura piglia maggior forza, se si pensi, che Paolo Uccello, il quale fece la maggior parte delle storie del chiostro predetto, ritrasse Dello, in quella di Noè inebriato, nella figura di Cam, come uomo già fatto e non come giovane. Finalmente che Dello ritornato in Spagna intorno al 1449 visse ancora parecchi anni, si riscontra dal Filarete, il quale nella dedicatoria posta al suo Trattato d'architettura scritto tra il 1464 e il 1466, ricorda come ancor vivo, tra gli scultori da lui proposti per la edificazione della Sforziade, il nostro Dello.

Prospetto cronologico della vita e delle opere di Dello

1404. Nasce da Niccolò Delli e da madonna Orsa sua moglie.
1424. Ripara col padre a Siena.
1425. Gli è allogato a fare un uomo d'ottone per battere le ore dell'orologio del Palazzo Pubblico di Siena.
1427 circa. Va a Venezia.
1433. È ascritto alla matricola de' pittori fiorentini.
1433. Parte da Venezia e va in Spagna.
1446. Ritorna a Firenze.
1447. Dipinge alcune storie nel chiostro di Santa Maria Novella.
1448 circa. Ritorna in Spagna.
1464 circa. Viveva ancora.

PARTE SECONDA

Delle storie del Genesi dipinte nel primo chiostro di Santa Maria Novella

A cagione della materiale somiglianza di tutte le storie che sono dipinte nei due lati di mezzogiorno e di ponente, nel così detto *chiostro verde* di Santa Maria Novella, alcuni, senza badare alla differenza artistica ch'è in quelle, hanno creduto poterle assegnare tutte alla mano di Dello; altri gliene hanno data una parte. Ma avendo noi preso a fare il più diligente esame e il più minuto confronto di queste pitture, siamo venuti a formarci un giudizio che qui esporremo: e tanto più volentieri ci risolviamo a ciò fare, in quanto che delle ventiquattro storie che adornano questi due lati, salvo che d'una, nessuno degli scrittori, cominciando dallo stesso Vasari, s'è curato di dirci i subietti.

Entrati, dunque, nel chiostro dalla parte della piazza, e volgendosi a sinistra, incominciano le storie, due per arcata.

I. Sopra: Abramo, per comando di Dio, preso tutto quello che possedeva, con Sara e Lot suo nipote, va in pellegrinaggio nella terra di Chanaan.

II. Sotto: Iddio apparisce nella valle di Sichem ad Abramo, il quale edifica un altare nel luogo, dove la visione eragli apparsa.

III. Sopra: Abramo e Lot, usciti dall'Egitto, si separano, fatta divisione de' beni. Rissa tra' pastori delle greggie d'Abramo e quelli di Lot.

IV. Sotto: Disfatta di cinque re. I quattro re vincitori menano schiavo Lot e i suoi. Abramo ricupera la vittoria e i prigionieri. Melchisedec dà ad Abramo pane e vino, e la benedizione.

V. Sopra: Abramo dà ospitalità a tre angeli.

VI. Sotto: Incendio di Sodoma. La moglie di Lot cangiata in una statua di sale.

VII. Sopra: Ismaele cacciato insieme colla madre dalla casa di Sara, perchè egli scherniva Isacco figliuolo di lei.

VIII. Sotto: Dio comanda ad Abramo di sacrificare Isacco. Sacrifizio d'Isacco.

IX. Sopra: Morte di Sara. Abramo paga ad Efron, alla presenza dei figliuoli di Heth, il danaro del terreno per seppellirvi sua moglie.

X. Sotto: Il servo d'Abramo parte per la Mesopotamia a cercar moglie ad Isacco. Rebecca dà da bere al servo, il quale le dona due orecchini d'oro e due braccialetti.

Tutte queste dieci storie sono evidentemente dipinte dalla stessa mano; e se in esse è desiderabile un migliore insieme, e minor rigidezza nel movimento delle figure e nel piegar delle vesti, tuttavia non pochi sono i pregi che l'occhio dell'intelligente può riscontrarvi dal lato del concetto e del sentimento; parte essenziale dell'arte, la quale, più o meno felicemente espressa, trovasi sempre nelle opere di questi buoni vecchi maestri.

XI. Sopra: Rebecca condotta a casa d'Abramo. Isacco la prende in moglie.

Di una mano diversa, e migliore per la grazia del chiaroscuro, per lo stile nel piegar delle vesti, che son più sciolte e più vere, e per certa maggior correzione di disegno, e verità nelle teste. Questa storia è molto danneggiata.

XII. Sotto: Morte d'Abramo.

Questa sembraci appartenere ad un altro pittore, non però molto dissimile dal primo.

XIII. Sopra: Isacco prega per la moglie sterile. Rebecca partorisce Giacobbe ed Esaù. Esaù vende la sua primogenitura a Giacobbe per un piatto di lenti.

Al certo della mano stessa di quella sottoposta (nº XIV), che il Vasari attribuisce a Dello: e queste, delle già descritte, per ogni ragione artistica sono le più pregevoli.

XIV. Sotto: Rebecca consiglia Giacobbe a prender la benedizione del padre invece di Esaù.

XV. Sopra: Giacobbe incontra Rachele che torna da pascer le greggie di suo padre. Labano in sulla porta si fa incontro a Giacobbe e lo abbraccia.

XVI. Sotto: Giacobbe siede a mensa con Labano, e Rachele e Lia sue figliuole. Lia partorisce Ruben.

XVII. Sopra: Rachele dà al suo marito Giacobbe la serva Bala per moglie, e Lia la sua schiava Zelfa, ond'abbia figliuoli.

XVIII. Sotto: Giacobbe, dopo natogli Giuseppe, chiede a Labano di partirsene per a casa sua. Giacobbe, separate le capre e le pecore, e i capri da'montoni di vario colore e macchiati, pone nei canali, dove le pecore andavano a bere, le verghe sbucciate.

XIX. Sopra: Giacobbe, fuggito nascostamente da Labano, è da lui raggiunto presso il monte Galaad. Rachele ruba gl'idoli del padre. Dio apparisce in sogno a Labano, proibendogli di dire una torta parola a Giacobbe.

XX. Sotto: Giacobbe è rampognato da Labano; il quale poi entra nella tenda di Lia e cerca gl'idoli.

XXI. Sopra: Giacobbe, nel viaggio veduti gli angeli di Dio, spedisce messi con doni a Esaù.

XXII. Sotto: Giacobbe prende seco le due mogli e gli undici suoi figliuoli, e passa il guado di Jabac. Lotta coll' Angelo. Incontrato Esaù con quattrocent' uomini, s' inginocchia dinanzi a lui.

XXIII. Sopra: Giacobbe, edificata una casa a Socoth, innalza un altare, dinanzi al quale invoca il fortissimo Iddio. Ratto di Dina.

XXIV. Sotto: Simeone e Levi, figli di Giacobbe, fratelli di Dina, vendicano l'oltraggio entrando nella città e trucidando i maschi.

Tutte queste dieci storie, del lato di ponente, appartengono ad un altro diverso pittore di uno stile più largo e naturale; ed a senso nostro sono le più pregevoli, non tanto per la forma artistica, quanto per la parte drammatica e la evidenza storica.

Quanto alle altre storie del Genesi che sono rimaste in questo chiostro, vedi la Vita di Paolo Uccello.

Resta a dire che le dette pitture furono fatte a spese di Torino di Baldese, cittadino e mercatante fiorentino; il quale nel suo testamento, rogato a' 22 luglio 1348, lascia lire mille a fra *Jacopo Passavanti* (lo scrittore) dell' Ordine de' predicatori, suo esecutore testamentario, per far dipingere, dopo la sua morte, la storia di tutto il Vecchio Testamento; ed esprime le sue volontà in questi termini: *Item, pro remedio anime sue legavit de bonis suis libras mille flor., de quibus libris mille flor. disposuit, voluit et mandavit pingi in ecclesia Sante Marie Novelle de Flor., ad honorem omnipotentis Dei et Virginis gloriose et totius celestis Curie, in eo loco quo magis placuerit infrascripto suo executori, storiam totius Testamenti Veteris, scilicet a principio usque ad finem. Et fecit et reliquit ad hec executores et fideicommissarios suos religiosum et honestum virum fratrem Jacobum Passavantis, ordinis fratrum predicatorum de Flor., si tunc viveret; et si tunc vero non viveret, fecit et reliquit executorem ad predicta, loco dicti fratris Jacobi, religiosum virum fratrem Michelem Buti Baldi, dicti ordinis fratrum predicatorum etc. ...; et predictam historiam pingi voluit et mandavit, ut prefertur, a die obitus dicti testatoris, ad annum tunc proxime futurum etc.* Il Richa, il quale, nel tom. III, pag. 80, accenna a questo testamento, dice che se ne rogò ser Tommaso di ser Silvestro di ser Bernardo da Firenze: ma egli è in errore, perchè, come abbiamo potuto riscontrare estraendo dal suo originale la particola qui riferita, il notajo che se ne rogò, è veramente ser Filippo del fu ser Bernardo; e il ser Tommaso non fece altro che pubblicare quell'atto, essendo morto ser Filippo. Questo testamento ora si custodisce nell' Archivio di Stato di Firenze, tra le cartapecore di Santa Maria Novella.

NANNI D' ANTONIO DI BANCO

SCULTORE FIORENTINO

(Nato nel 13....; morto nel 1421)

Nanni d'Antonio di Banco, il quale come fu assai ricco di patrimonio, così non fu basso al tutto di sangue, dilettandosi della scultura, non solamente non si vergognò d'impararla e di esercitarla, ma se la tenne a gloria non piccola; e vi fece dentro tal frutto, che la sua fama durerà sempre; e tanto più sarà celebrata, quanto si saprà che egli attese a questa nobile arte non per bisogno, ma per vero amore di essa virtù.[1] Costui, il quale fu uno de' discepoli di Donato, sebbene è da me posto innanzi al maestro, perchè morì molto innanzi a lui,[2] fu persona alquanto tardetta; ma modesta, umile e benigna

[1] *Nella prima edizione questa Vita comincia così: « E' pare universalmente ne' delicatissimi tempi nostri uno inconveniente certo non piccolo, se una persona bene agiata, e che può vivere senza sudori, si esercita o nelle scienze o in quelle arti ingegnose e belle, che recano fama al vivo ed al morto; come la virtù non convenga forse se non a' poveri, od a coloro almeno che non sono nati di sangui chiari. Opinione veramente erronea, e che merita giustamente di essere abbominata da ciascheduno; essendo sempre molto più onorata e più bella cosa la virtù nella nobiltà e nella ricchezza, che nella gente povera e vile. Il che apertissimamente si vede in que' felicissimi tempi santi, quando i re e i principi dottamente filosofavano. E nel secol quasi nostro lo dimostra assai chiaro Nanni ecc. ». Il Vasari conobbe, o gli fu fatto conoscere, l'erroneità di questa seconda proposizione; e nella edizione del 1568 rifece il proemio di questa Vita. Quanto è falso il dire che la virtù non convenga se non a' poveri, altrettanto è falso e incivile il credere che essa sia più onorata e più bella nella nobiltà e nella ricchezza.

[2] *Il Rumohr vuole invece che Nanni apprendesse l'arte da Antonio di Banco suo padre, il quale nel 1406 era uno de' maestri al servizio dell' Opera del Duomo

nella conversazione. È di sua mano in Fiorenza un San Filippo di marmo che è in un pilastro di fuori dell'Oratorio di Or San Michele: la quale opera fu da prima allogata a Donato dall'Arte de' calzolai, e poi, per non essere stati con esso lui d'accordo del prezzo, riallogata, quasi per far dispetto a Donato, a Nanni; il quale promise che si piglierebbe quel pagamento, e non altro, che essi gli darebbono. Ma la bisogna non andò così, perchè, finita la statua e condotta al suo luogo, domandò dell'opera sua molto maggior prezzo che non aveva fatto da principio Donato: perchè, rimessa la stima di quella dall'una parte e l'altra in Donato, credevano al fermo i consoli di quell'Arte, che egli per invidia, non l'avendo fatta, la stimasse molto meno che s'ella fusse sua opera. Ma rimasero della loro credenza ingannati, perciocchè Donato giudicò che a Nanni fusse molto più pagata la statua che egli non aveva chiesto. Al qual giudizio non volendo in modo niuno starsene i consoli, gridando dicevano a Donato: Perchè tu, che facevi quest'opera per minor prezzo, la stimi più essendo di man d'un altro, e ci stringi a dargliene più che egli stesso non chiede? e pur conosci, siccome noi altresì facciamo, ch'ella sarebbe delle tue mani uscita molto migliore. Rispose Donato ridendo: Questo buon uomo non è nell'arte quello che sono io, e dura nel lavorare molto più fatica di me: però sete forzati, volendo soddisfarlo, come uomini giusti che mi parete, pagarlo del tempo che vi ha speso. E così ebbe effetto il lodo di Donato, nel quale n'avevano fatto compromesso

di Firenze. Difatti, egli saviamente osserva che le statue di Nanni non mostrano traccia alcuna della maniera e de' caratteri propri di Donatello, ma rassembrano invece a tanti modesti parti di uno spirito più sistematico che produttivo.

† Nanni d'Antonio di Banco fu matricolato all'Arte de' maestri di pietra il 2 di febbrajo 1405. Tutto quello poi che dice il Vasari, cioè che egli fu *assai ricco di patrimonio* e *non basso al tutto di sangue*, e che *ottenne molti ufficj nella sua patria*, non è confermato dai documenti. Abbiamo veduto che egli discese da scarpellini.

d'accordo ambe le parti. Questa opera posa assai bene, e ha buona grazia e vivezza nella testa; i panni non sono crudi, e non sono se non bene in dosso alla figura accomodati. Sotto questa nicchia, sono in un'altra quattro Santi di marmo, i quali furono fatti fare al medesimo Nanni dall'Arte de'fabbri, legnaiuoli e muratori: e si dice che, avendoli finiti tutti tondi e spiccati l'uno dall'altro, e murata la nicchia, che a mala fatica non ve ne entravano dentro se non tre, avendo egli nell'attitudini loro ad alcuni aperte le braccia; e che disperato e malcontento pregò Donato, che volesse col consiglio suo riparare alla disgrazia e poca avvertenza sua; e che Donato, ridendosi del caso, disse: Se tu prometti di pagare una cena a me ed a tutti i miei giovani di bottega, mi dà il cuore di fare entrare i Santi nella nicchia senza fastidio nessuno. Il che avendo Nanni promesso di fare ben volentieri, Donato lo mandò a pigliare certe misure a Prato, ed a fare alcuni altri negozj di pochi giorni. E così, essendo Nanni partito, Donato, con tutti i suoi discepoli e garzoni, andatosene al lavoro, scantonò a quelle statue a chi le spalle ed a chi le braccia talmente, che, facendo luogo l'una all'altra, le accostò insieme, facendo apparire una mano sopra le spalle d'una di loro. E così il giudizio di Donato, avendole unitamente commesse, ricoperse di maniera l'errore di Nanni, che murate ancora in quel luogo, mostrano indizj manifestissimi di concordia e di fratellanza; e chi non sa la cosa, non si accorge di quell'errore. Nanni, trovato nel suo ritorno che Donato avea corretto il tutto e rimediato a ogni disordine, gli rendette grazie infinite, e a lui e suoi creati pagò la cena di bonissima voglia. Sotto i piedi di questi quattro Santi, nell'ornamento del tabernacolo, è nel marmo, di mezzo rilievo, una storia, dove uno scultore fa un fanciullo molto pronto, e un maestro che mura con due che l'aiutano, e queste tutte figurine si veggiono molto ben di-

sposte ed attente a quello che fanno. Nella faccia di Santa Maria del Fiore è di mano del medesimo, dalla banda sinistra entrando in chiesa per la porta del mezzo, uno Evangelista, che secondo que'tempi è ragionevole figura.[1] Stimasi ancora, che il Santo Lò che è intorno al detto Oratorio d'Or San Michele, stato fatto fare dall'Arte de'maniscalchi, sia di mano del medesimo Nanni;[2] e così il tabernacolo di marmo, nel basamento del quale è da basso in una storia San Lò maniscalco che ferra un cavallo indemoniato, tanto ben fatto, che ne meritò Nanni molta lode: ma in altre opere l'avrebbe molto maggiore meritata e conseguita, se non si fusse morto, come fece, giovane. Fu nondimeno per queste poche opere tenuto Nanni ragionevole scultore; e perchè era cittadino, ottenne molti ufficj nella sua patria Fiorenza; e perchè in quelli ed in tutti gli altri affari si portò come giusto uomo e ragionevole, fu molto amato. Morì di mal di fianco l'anno 1430, e di sua età quarantasette.[3]

[1] *Questo è uno de'quattro Evangelisti, grandiose figure sedute, poste nelle quattro cappelle a'lati della tribuna maggiore del Duomo fiorentino: intorno alle quali vedi quello che si è detto nelle note 1 a pag. 135, e 1 a pag. 138 della Vita di Niccolò d'Arezzo.

[2] *Il Vasari mostra di dubitare se la statua di Santo Lò (Sant'Alò, o Eloi, poi chiamato Sant'Eligio, protettore de'manescalchi e degli orafi) sia opera di Nanni d'Antonio di Banco. Al dubbio suo, oltre lo stile di questa statua, certamente di un insieme più elegante e più svelto, e di miglior pratica nella maniera che non le altre statue del medesimo artefice, dà più forza una memoria trovata dal Baldinucci in un manoscritto strozziano, dove nel novero di tutte le opere di Nanni non è la statua suddetta.

[3] *Il Baldinucci invece dice di aver letto in certe scritture tra'manoscritti di casa Strozzi, ch'egli morì nel 1421. Nè all'asserto di questo scrittore dà contro il trovare dello stesso anno un documento che contiene il resto del pagamento fatto a Nanni di Banco della storia scolpita sulla porta del Duomo che guarda a settentrione (vedi la nota che segue), per la ragione che nei libri del Duomo poteva, anzi doveva scriversi questo pagamento in testa di Nanni ancora che egli fosse morto. Di questo stesso uso si trovano altri esempj: come vedremo nella Vita del Beccafumi. Il ritratto di Nanni dato dal Vasari nella seconda edizione delle Vite, dicesi che sia nella figura di San Cosimo, che Fra Giovanni Angelico dipinse nel Capitolo di San Marco. (Vedi a questa Vita).

† Nell'Archivio generale de'Contratti di Firenze, nel libro de'Testamenti il suo è così registrato: « *Iohannes Antonii Banchy lastraiuolus populi Sancti*

Ambroxii de Florentia suum condidit testamentum die viiij mensis februarii MCCCCXX (1421 s. c.) *et sibi heredem fecit dominam Iohannam alias Nannam eius uxorem* ecc. ». Questo testamento fu rogato da ser Cetto di ser Agnolo di ser Cecco da Loro. Ma i protocolli di questo notajo mancano.

*Nella prima edizione è aggiunto: « Et onoratamente fu suppellito nella « chiesa di Santa Croce. Dicono alcuni che il frontespizio sopra la porta di « Santa Maria del Fiore che va a'Servi, fu di sua mano; il che molto più lo fa« rebbe degno di lode se fosse così, per essere tal cosa certo rarissima. Ma gli « altri lo attribuiscono a Jacopo della Fonte, per la maniera che si vede, la quale « è molto più di Jacopo che di Nanni. Al quale dopo la morte fu fatto poi il se« guente epitaffio:

« *Sculptor eram excellens claris natalibus ortus:*
« *Me prohibet de me dicere plura pudor* ».

Che il frontespizio sopraccitato sia veramente di Nanni di Banco, è provato per documenti dal Baldinucci (Vedi la nota 1 a pag. 116 della Vita di Jacopo della Quercia). Lo stesso Baldinucci trovò che egli « fu adoperato anche in cose d'ar« chitettura dagli Operaj di Santa Maria del Fiore; i quali a Filippo di ser Bru« nellesco, a Giovanni d'Antonio di Banco e a Donato di Niccolò (Donatello) « fecero pagare in una volta scudi 45 da dividersi fra di loro, come loro parrà, « per modello della cupola di Santa Maria del Fiore, murata con mattoni e « calcina, senz'armadura, per esemplo; come per deliberazione degli Operaj « dell'anno 1419 ».

† Vedi questo stesso stanziamento, che è del 29 dicembre anno detto, riferito testualmente nel libro di Cesare Guasti, *La Cupola di Santa Maria del Fiore*. Firenze; Barbèra, Bianchi e Comp., 1857, in-8, a pag. 25. Nello stesso libro a pag. 26, è un altro stanziamento del 1° aprile 1420, nel quale si paga un fiorino d'oro a Nanni d'Antonio di Banco per disegni fatti e consigli dati della Cupola. Nel 1419, 11 luglio, Nanni scolpisce quattro Agnusdei, ossia Armi dell'Arte della Lana, per esser messi ne'poderi della detta Arte, comprati coi denari lasciati da Silvestro degli Orlandi; e ne riceve lire 16 di fiorini.

LUCA DELLA ROBBIA

SCULTORE FIORENTINO

(Nato nel 1400; morto nel 1482)

Nacque Luca della Robbia,[1] scultore fiorentino, l'anno 1388,[2] nelle case de' suoi antichi, che sono sotto la chiesa di San Barnaba in Fiorenza:[3] e fu in quelle allevato co-

[1] « Quanti scultori (così comincia questa Vita nella prima edizione) si sono affaticati lavorando; i quali hanno nel loro esercizio fatto di marmo e di bronzo cose lodatissime, poi, trovatisi per la fatica dell'arte dai disagi stanchi e mal condotti, ogni altra cosa hanno fatto più volentieri che la propria arte! Il che addivieme il più delle volte, perchè, quando nello stare scioperati cominciano a indurar l'ossa nell'infingardaggine, per non chiamarla poltroneria, si intrattengono più volentieri cicalando e beendo al fuoco, che intorno ad un marmo; perduto tutto il vigore dell'animo, e posposto il nome e la fama che erano per conseguire, agli agi e ai diletti folli del mondo. La qual cosa manifestamente si è vista già molte volte ne' cervelli sofistici di alcuni artefici, che, ghiribizzando continuamente, hanno trovato cose bellissime ed invenzioni astrattissime solamente per guadagnare. Ma non così Luca della Robbia ecc. ».

[2] *Dalle denunzie de' beni tanto del padre di Luca, che fu Simone di Marco della Robbia, quanto da quelle di Luca medesimo, si viene a correggere l'errore del Vasari circa l'anno della sua nascita. Nella denunzia del padre, ch'è del 1427, egli dice che Luca suo figliuolo è d'età d'anni 27; e nella propria denunzia del 1457, Luca si dà anni 58. Egli nacque, adunque, nel 1399-1400. (Vedile pubblicate dal Gaye; *Carteggio inedito* ecc., I, 182-186).

[3] *La casa, dove in antico abitarono i Della Robbia, e dove nacque Luca, era posta nel popolo di San Pier Maggiore, e nella via di Sant'Egidio. Tornarono poscia in via Guelfa, presso San Barnaba, in una casa comprata da Lippo di Biagio; come nella denunzia de' suoi beni del 1470 notifica Andrea nipote di Luca. La strada che fiancheggiava uno de' lati di quella casa fu detta *Via dei Robbia*, ed oggi fa parte della *Via Nazionale*.

stumatamente, insino a che non pure leggere e scrivere, ma far di conto ebbe, secondo il costume de' più de' Fiorentini, per quanto gli faceva bisogno, apparato. E dopo fu dal padre messo a imparar l'arte dell'orefice[1] con Leonardo di ser Giovanni,[2] tenuto allora in Fiorenza il miglior maestro che fusse di quell'arte. Sotto costui, adunque, avendo imparato Luca a disegnare ed a lavorare di cera, cresciutogli l'animo, si diede a fare alcune cose di marmo e di bronzo; le quali, essendogli riuscite assai bene, furono cagione che abbandonando del tutto il mestier dell'orefice, egli si diede di maniera alla scultura,[3] che mai faceva altro che tutto il giorno scarpellare e la notte disegnare. E ciò fece con tanto studio, che molte volte sentendosi di notte agghiadare i piedi, per non partirsi dal disegno, si mise, per riscaldarli, a tenerli in una cesta di bruscioli;[4] cioè di quelle piallature che i legnaiuoli levano dall'asse, quando con la pialla le lavorano. Nè io di ciò mi maraviglio punto; essendo che niuno mai divenne in qualsivoglia esercizio eccellente, il quale e caldo e gelo e fame e sete ed altri disagi non cominciasse ancor fanciullo a sopportare: laonde sono coloro del tutto ingannati, i quali si avvisano di potere negli agi e con tutti i comodi del mondo ad onorati gradi pervenire; non dormendo, ma vegghiando e studiando continuamente, s'acquista. Aveva a mala pena quindici anni Luca, quando, insieme con altri giovani scultori, fu condotto in Arimini

[1] Il Brunelleschi, il Ghiberti, il Pollajolo, il Verrocchio ecc., cominciarono anch'essi (osserva il Cicognara) dall'arte dell'orefice, come avean fatto i più eccellenti scultori dell'età antecedente. Indi la lor mirabile facilità di modellare e comporre; la quale, se tutte le loro opere ci fosser rimaste, farebbe ancor più meraviglia.

[2] *Se Leonardo di ser Giovanni lavorò l'ornamento d'argento dell'altare di San Jacopo di Pistoja dal 1355 al 1371, pare molto improbabile che questo artefice vivesse tanto da avviare all'arte Luca; il quale se nacque nel 1400, come abbiamo di sopra mostrato, non doveva avere meno di 15 anni, quando fu posto all'orafo, e perciò quando probabilmente Leonardo di ser Giovanni era già morto.

[3] Il Baldinucci vuol che la imparasse sotto Lorenzo Ghiberti.

[4] O trucioli. — *In Siena son detti *rusti* o *ruschi*.

per fare alcune figure ed altri ornamenti di marmo a Sigismondo di Pandolfo Malatesti, signore di quella città, il quale allora nella chiesa di San Francesco faceva fare una cappella, e per la moglie sua già morta una sepoltura.[1] Nella quale opera diede onorato saggio del saper suo Luca, in alcuni bassi rilievi che ancora vi si veggiono; prima che fusse dagli Operai di Santa Maria del Fiore richiamato a Firenze: dove fece per lo campanile di quella chiesa cinque storiette di marmo, che sono da quella parte che è verso la chiesa (le quali mancavano, secondo il disegno di Giotto), accanto a quelle, dove sono le Scienze ed Arti, che già fece, come si è detto, Andrea Pisano.[2] Nella prima, Luca fece Donato che insegna la grammatica; nella seconda, Platone ed Aristotile per la filosofia; nella terza, uno che suona il liuto per la musica; nella quarta, un Tolomeo per l'astrologia; e nella quinta, Euclide per la geometria. Le quali storie, per pulitezza, grazia e disegno, avanzarono d'assai le due fatte da Giotto, come si disse;[3] dove in una per la pittura Apelle dipigne, e nell'altra Fidia per la scultura lavora con lo scarpello. Perlochè i detti Operai, che oltre

[1] *Sigismondo Malatesta, nato nel 1417, cominciò la chiesa di San Francesco nel 1447: onde non può essere che alla età di 15 anni, e così secondo il Vasari nel 1403, e secondo la vera cronologia, nel 1415, Luca andasse a Rimini a lavorare in quel magnifico tempio. La cappella dedicata a San Sigismondo, e per conseguente eretta dal Malatesta dopo quel tempo, ha sculture dal Vasari attribuite a Simone (Vita del Filarete), che si vuol fratello di Donatello. Oltre a ciò, delle due mogli di Sigismondo, che furono Ginevra d'Este, morta nel 1440, e Polissena Sforza, morta nel 1449, non esiste in quel luogo sepolcro nessuno. Forse il Vasari intese di parlare di quello della celebre Isotta degli Atti, concubina, e poi, al dire di alcuni, moglie del Malatesta: ma esso fu eretto, lei viva, nel 1450. Chi ne fosse l'artefice, non è ben certo: pure è da congetturarsi quel Bernardo Ciuffagni, il quale nello stesso anno fece a Sigismondo un sepolcro, che è nella cappella della Madonna detta dell'Acqua.

[2] Vedi la Vita d'Andrea (tom. I, pag. 488).

† Queste cinque storie, allogategli il 30 di maggio 1437, erano già compiute nel 1440. A' 10 di marzo dello stesso anno sono pagati a Luca 70 fiorini d'oro de' 100 che doveva avere per tal lavoro. (Archiv. dell'Opera del Duomo di Firenze. Stanziamenti dal 1437 al 1441, libro segnato E).

[3] Vedi la Vita di Giotto (tom. I, pag. 399).

ai meriti di Luca furono a ciò fare persuasi da messer Vieri de' Medici, allora gran cittadino popolare, il quale molto amava Luca, gli diedero a fare, l'anno 1405,[1] l'ornamento di marmo dell'organo, che grandissimo faceva allora far l'Opera per metterlo sopra la porta della sagrestia di detto tempio. Della quale opera fece Luca nel basamento, in alcune storie, i cori della musica che in varj modi cantano; e vi mise tanto studio e così bene gli riuscì quel lavoro, che ancora sia alto da terra sedici braccia, si scorge il gonfiar della gola di chi canta, il battere delle mani da chi regge la musica in sulle spalle de' minori, ed in somma diverse maniere di suoni, canti, balli ed altre azioni piacevoli che porge il diletto della musica.[2] Sopra il cornicione, poi, di questo ornamento fece Luca due figure di metallo dorate; cioè due Angeli nudi, condotti molto pulitamente, siccome è tutta l'opera, che fu tenuta cosa rara: sebbene Donatello, che poi fece l'ornamento dell'altro organo che è dirimpetto a questo, fece il suo con molto più giudizio e pratica che non aveva fatto Luca, come si dirà a luogo suo; per avere egli quell'opera condotta quasi tutta in bozze e non finita pulitamente, acciocchè apparisse di lontano assai meglio, come fa, che quella di Luca: la quale, sebbene è fatta con buon disegno e diligenza, ella fa nondimeno con la sua pulitezza e finimento, che l'occhio per la lontananza

[1] † L'anno 1405 è certamente un errore di stampa, il quale deve correggersi nel 1431; nel quale anno fu allogato a Luca il pergamo, o cantoria dell'organo. Questo lavoro non fu compiuto che verso il 1440, trovandosi che nel 1437 sono pagati a Luca 30 fiorini d'oro per parte del prezzo di esso pergamo, e che un altro pagamento di 30 fiorini d'oro per lo stesso lavoro gli è stanziato nel 1439.

[2] *Tutto questo mirabile ornamento, diviso in dieci pezzi, stette già parecchi anni nel piccolo corridore delle sculture moderne nella R. Galleria degli Uffizj. Nello stesso corridore erano pure due bassorilievi di marmo non finiti, nell'uno de' quali è la Liberazione di San Pietro dalle carceri, nell'altro la sua crocifissione: i quali due pezzi dovevano far parte dell'altare della cappella di questo santo in Duomo, allogato a Luca nel 20 aprile 1438 insieme coll'altro dedicato a San Paolo, come ne' libri dell'Opera trovò il Rumohr. (Vedi *Antologia* di Firenze, t. III; e *Ricerche ital.*, II, 363). — † Oggi sono nel Museo Nazionale.

la perde e non la scorge bene, come si fa quella di Donato quasi solamente abbozzata.[1] Alla qual cosa deono molto avere avvertenza gli artefici; perciocchè la sperienza fa conoscere, che tutte le cose che vanno lontane, o siano pitture o siano sculture o qualsivoglia altra somigliante cosa, hanno più finezza e maggior forza se sono una bella bozza, che se sono finite: ed, oltre che la lontananza fa quest'effetto, pare anco che nelle bozze molte volte, nascendo in un subito dal furore dell'arte, si esprima il suo concetto in pochi colpi; e che, per contrario, lo stento e la troppa diligenza alcuna fiata toglia la forza ed il sapere a coloro che non sanno mai levare le mani dall'opera che fanno. E chi sa che l'arti del disegno, per non dir la pittura solamente, sono alla poesia simili; sa ancora che, come le poesie dettate dal furore poetico sono le vere e le buone e migliori che le stentate; così l'opere degli uomini eccellenti nell'arti del disegno sono migliori quando son fatte a un tratto dalla forza di quel furore, che quando si vanno ghiribizzando a poco a poco con istento e con fatica: e chi ha da principio, come si dee avere, nella idea quello che vuol fare, cammina sempre risoluto alla perfezione con molta agevolezza. Tuttavia, perchè gl'ingegni non sono tutti d'una stampa, sono alcuni ancora, ma rari, che non fanno bene se non adagio. E, per tacere de'pittori, fra i poeti si dice che il reverendissimo e dottissimo Bembo penò talora a far un sonetto molti mesi, e forse anni, se a coloro si può credere che l'affermano: il che non è gran fatto che avvenga alcuna volta ad alcuni uomini delle nostre arti. Ma per lo più è la regola in contrario, come si è detto di sopra: comecchè il volgo migliore giudichi una certa

[1] † I quattro pezzi che formano questo ornamento, dal medesimo corridore della R. Galleria suddetta furono anch'essi a'nostri giorni tolti di quivi e trasportati nel Museo suddetto. Tanto questo di Donatello, quanto quello di Luca, furon dati incisi dal Cicognara per ornamento della sua *Storia della Scultura*.

delicatezza esteriore ed apparente (che poi manca nelle cose essenziali ricoperte dalla diligenza) che il buono, fatto con ragione e giudizio, ma non così di fuori ripulito e lisciato. Ma, per tornare a Luca, finita la detta opera che piacque molto, gli fu allogata la porta di bronzo della detta sagrestia:[1] nella quale scompartì in dieci quadri,[2] cioè in cinque per parte, con fare in ogni quadratura delle cantonate, nell'ornamento, una testa d'uomo; ed in ciascuna testa variò, facendovi giovani, vecchi, di mezza età, e chi con la barba e chi raso, ed insomma in diversi modi, tutti belli in quel genere; onde il telaio di quell'opera ne restò ornatissimo. Nelle storie, poi, dei quadri fece, per cominciarmi di sopra, la Madonna col Figliuolo in braccio, con bellissima grazia; e nell'altro, Gesù Cristo che esce dal sepolcro. Disotto a questi, in ciascuno dei primi quattro quadri è una figura, cioè un Evangelista; e sotto questi, i quattro Dottori della Chiesa che in varie attitudini scrivono. E tutto questo lavoro è tanto pulito e netto, che è una maraviglia, e fa conoscere che molto giovò a Luca essere stato orefice.[3] Ma perchè, fatto egli conto dopo queste opere di quanto gli fusse venuto nelle mani, e del tempo che in farle aveva speso, conobbe che pochissimo aveva avanzato e che la fatica era stata grandissima; si risolvette di lasciare il

[1] *La porta di bronzo della prima sagrestia fu allogata, nel 28 di febbrajo del 1445-46, a Michelozzo, a Luca, ed a Maso di Bartolomeo detto Masaccio. Morto Maso, gli altri due artefici, nell'aprile del 1461, danno a Giovanni di Bartolomeo fratello di Maso a nettare i telai tanto di dentro, quanto di fuori d'essa porta, ed a commetterne i battitoi: lavoro che egli, nel 17 di decembre del 1463, dava compito. Finalmente, nel 10 d'agosto del 1464, essendo assente Michelozzo, fu allogato al solo Luca il compimento del lavorio della detta porta dalla parte di dentro. (Vedi RUMOHR, *Ricerche italiane*, II, 365 e seg.).

[2] Dovrebbe dire: *la quale* scompartì ecc.

[3] *L'insieme di questa porta, coll'ornamento architettonico, e il colmo di terra invetriata, ch'è sopra; come pure i dieci quadri di essa porta in proporzione più grande; possono vedersi intagliati nell'opera intitolata: *Metropolitana fiorentina illustrata*; Firenze, 1820, presso G. Molini e comp., in-4 con tavole.

marmo ed il bronzo, e vedere se maggior frutto potesse altronde cavare. Perchè, considerando che la terra si lavorava agevolmente e con poca fatica, e che mancava solo trovare un modo, mediante il quale l'opere che di quella si facevano, si potessono lungo tempo conservare, andò tanto ghiribizzando, che trovò modo da difenderle dall'ingiurie del tempo: perchè, dopo avere molte cose esperimentato, trovò che il dar loro una coperta d'invetriato addosso, fatto con stagno, terraghetta, antimonio ed altri minerali, e misture cotte al fuoco d'una fornace apposta, faceva benissimo quest'effetto, e faceva le opere di terra quasi eterne. Del qual modo di fare, come quello che ne fu inventore,[1] riportò lode grandissima, e glie ne avranno obbligo tutti i secoli che verranno. Essendogli, dunque, riuscito in ciò tutto quello che desiderava, volle che le prime opere fussero quelle che sono nell'arco che è sopra la porta di bronzo che egli sotto l'organo di Santa Maria del Fiore aveva fatta per la sagrestia: nelle quali fece una Resurrezione di Cristo tanto bella in quel tempo, che posta su, fu come cosa veramente rara ammirata.[2] Da che mossi i detti Operai, vollono che l'arco della porta dell'altra sagrestia, dove aveva fatto Donatello l'ornamento di quell'altro organo, fusse nella medesima maniera da Luca ripieno di simili figure ed opere di terra cotta:[3] onde Luca vi fece un Gesù Cristo che ascende in cielo, molto bello.[4] Ora, non bastando a

[1] *Rispetto a questa asserzione del Vasari, vedi quello che è detto nella prima nota del *Commentario* posto in fine della presente Vita.

[2] Anche questa fu fatta incidere dal Cicognara.

† Questa storia della Resurrezione fu lavorata nel 1443, come apparisce da un pagamento di 50 lire fattogli nel detto anno per questa cagione.

[3] Tutte quest'opere di plastica da lui fatte in Duomo sono perfettamente conservate.

[4] *Gli fu allogata quest'opera nell'undici di ottobre del 1446. Le ragioni poi che il Vasari vuole aver mosso Luca a trovare questa nuova maniera delle terre cotte invetriate, non parranno tanto vere, qualora si pensi che esse furono fatte da Luca, e prima e nel tempo che eseguiva pel Duomo lavori di marmo e di bronzo.

Luca questa bella invenzione tanto vaga e tanto utile, e massimamente per i luoghi dove sono acque, e dove per l'umido o altre cagioni non hanno luogo le pitture, andò pensando più oltre; e dove faceva le dette opere di terra semplicemente bianche, vi aggiunse il modo di dare loro il colore, con maraviglia e piacere incredibile d'ognuno. Onde, il magnifico Piero di Cosimo de' Medici, fra i primi che facessero lavorare a Luca cose di terra colorita, gli fece fare tutta la volta in mezzo tondo d'uno scrittoio nel palazzo edificato, come si dirà, da Cosimo suo padre, con varie fantasie, ed il pavimento similmente; che fu cosa singolare, e molto utile per la state. Ed è certo una maraviglia, che, essendo la cosa allora molto difficile, e bisognando avere molti avvertimenti nel cuocere la terra, che Luca conducesse questi lavori a tanta perfezione, che così la volta come il pavimento paiono non di molti, ma d'un pezzo solo.[1] La fama delle quali opere spargendosi non pure per l'Italia, ma per tutta l'Europa, erano tanti coloro che ne volevano, che i mercatanti fiorentini, facendo continuamente lavorare a Luca con suo molto utile, ne mandavano per tutto il mondo. E perchè egli solo non poteva al tutto supplire, levò dallo scarpello Ottaviano ed Agostino suoi fratelli,[2] e li mise a fare di questi lavori; nei quali egli insieme con esso loro guadagnavano molto più che insino allora con lo scarpello fatto non avevano: perciocchè, oltre all'opere che di loro furono in Francia ed Ispagna mandate, lavo-

[1] *Il Vasari al certo attinse anche questa notizia dal *Trattato d'Architettura* del Filarete, ms. nella Magliabechiana (Vedi più sotto la Vita del Filarete). Egli nel libro xxv così dice « .... il suo istudietto (*di Cosimo il Vecchio*) « hornatissimo, il pavimento et così il cielo d'invetriamenti fatti a figure degnis- « sime in modo che a chi v'entra dà grandissima admiratione. El maestro di « questi invetriamenti si fu Luca della Robbia così per nome si chiama; il « quale è degnissimo maestro di questi invetriati, et anche in iscultura si di- « mostra ecc. ».

[2] * Sì l'uno come l'altro non solo non furono fratelli di Luca, ma nemmeno della famiglia Della Robbia, come vedremo più sotto.

rarono ancora molte cose in Toscana; e particolarmente al detto Piero de' Medici, nella chiesa di San Miniato a Monte, la volta della cappella di marmo, che posa sopra quattro colonne nel mezzo della chiesa, facendovi un partimento di ottangoli bellissimo. Ma il più notabile lavoro che di questo genere uscisse dalle mani loro, fu nella medesima chiesa la volta della cappella di San Iacopo, dove è sotterrato il cardinale di Portogallo: nella quale, sebbene è senza spigoli, fecero in quattro tondi, ne' cantoni, i quattro Evangelisti; e nel mezzo della volta, in un tondo, lo Spirito Santo; riempiendo il resto dei vani a scaglie, che girano secondo la volta e diminuiscono a poco a poco insino al centro; di maniera che non si può in quel genere veder meglio, nè cosa murata e commessa con più diligenza di questa.[1] Nella chiesa poi di San Piero Buonconsiglio, sotto Mercato Vecchio, fece, in un archetto sopra la porta, la Nostra Donna, con alcuni Angeli intorno molto vivaci.[2] E sopra una porta d'una chiesina vicina a San Pier Maggiore,[3] in un mezzo tondo, un'altra Madonna, ed alcuni Angeli che sono tenuti bellissimi. E nel capitolo similmente di Santa Croce, fatto dalla famiglia de' Pazzi e d'ordine di Pippo di ser Brunellesco, fece tutti l'invetriati di figure che dentro e fuori vi si veggiono.[4] Ed in Ispagna si dice che mandò Luca al re alcune figure di tondo rilievo molto belle, insieme con alcuni lavori di marmo. Per Napoli ancora fece, in Fiorenza, la sepoltura di marmo all'infante fratello del duca di Calavria, con molti ornamenti d'invetriati, aiutato da Agostino suo fratello.

Dopo le quali cose, cercò Luca di trovare il modo di dipignere le figure e le storie in sul piano di terra cotta

[1] E questo e gli altri lavori per San Miniato esistono ancora.

[2] Opera ancora in essere, e assai bella.

[3] *In via dell'Agnolo, soprà la porta della già Scuola de' Cherici, ed innanzi Monastero delle Eremite Lateranensi. Quest' invetriato vi si vede tuttavia.

[4] Queste opere sono conservate.

per dar vita alle pitture, e ne fece sperimento in un tondo che è sopra il tabernacolo de' quattro Santi intorno a Or San Michele; e nel piano del quale fece, in cinque luoghi, gl'istrumenti ed insegne dell'arti de' Fabbricanti, con ornamenti bellissimi. E due altri tondi fece nel medesimo luogo di rilievo: in uno per l'Arte degli speziali, una Nostra Donna; e nell'altro, per la Mercatanzia, un giglio sopra una balla, che ha intorno un festone di frutti e foglie di varie sorte tanto ben fatte, che paiono naturali, e non di terra cotta dipinta.[1] Fece ancora per messer Benozzo Federighi vescovo di Fiesole, nella chiesa di San Brancazio, una sepoltura di marmo, e sopra quella esso Federigo a giacere ritratto di naturale, e tre altre mezze figure.[2] E nell'ornamento de' pilastri di quell'opera dipinse nel piano certi festoni a mazzi di frutti e foglie sì vive e naturali, che col pennello in tavola non si farebbe altrimenti a olio: ed in vero, questa opera è maravigliosa e rarissima, avendo in essa Luca fatto i lumi e l'ombre tanto bene, che non pare quasi che a fuoco ciò sia possibile. E se questo artefice fusse vivuto più lungamente che non fece, si sarebbono anco vedute maggior cose uscire dalle sue mani: perchè poco prima che morisse aveva cominciato a fare storie e figure dipinte in piano, delle quali vidi già io alcuni pezzi in casa sua,[3]

[1] Opere anch'esse conservate.

[2] *Morto nel 1450. La sua sepoltura, che ora è nella chiesa di San Francesco di Paola presso la collina di Bellosguardo, fu allogata a Luca, nel 2 di marzo del 1454-55, da messer Federigo di Jacopo Federighi. Luca, nella denunzia de'suoi beni del 1457, dice di averla già da un anno compita, ma che era in lite col Federighi, circa al prezzo di quella, dinanzi al Tribunale della Mercanzia. Nel 6 agosto 1459, si trova che fu stimata da Andrea di Lazzero dei Cavalcanti, eletto a ciò di concordia delle due parti. Se ne vede un intaglio ne' ***Monumenti funebri della Toscana***, di Giovanni Gonnelli, alla tavola XXXXIV.

[3] Una di queste pitture in piano può vedersi nella prima stanza dell'Opera del Duomo, a man sinistra, entrando, sopra una porta. È una lunetta, composta di tre pezzi, rappresentante l'Eterno Padre in mezzo a due angioli che l'adorano in atto devotissimo. — † Nel 1442 scolpì Luca il tabernacolo per il Corpo di Cristo posto nella cappella di San Luca nello Spedale di Santa Maria Nuova. Questo tabernacolo esiste tuttavia e si conserva oggi nella Raccolta del detto Spe-

che mi fanno credere che ciò gli sarebbe agevolmente riuscito, se la morte, che quasi sempre rapisce i migliori quando sono per fare qualche giovamento al mondo, non l'avesse levato, prima che bisogno non era, di vita.[1]

Rimase, dopo Luca, Ottaviano ed Agostino suoi fratelli;[2] e d'Agostino nacque un altro Luca, che fu ne' suoi

dale. Nel 1449 fece anche, di terra cotta invetriata, dentro l'arco della bellissima porta maggiore di San Domenico d'Urbino, architettata e scolpita da Maso di Bartolommeo detto Masaccio, già ricordato da noi, una Nostra Donna col Divin Figliuolo in braccio, con san Domenico e san Pietro martire, tutte mezze figure, e sopra il frontone, in un tondo, il Dio Padre.

[1] *Luca non morì giovane, come parrebbe che qui volesse accennare il Vasari, mentre nella prima edizione lo fa morto di 75 anni nel 1430; che è un errore di stampa invece di 1480. Infatti, nel 1480 viveva ancora, avendo in quell'anno fatto la sua portata agli uffiziali del Catasto. (V. Fantozzi, *Pianta geometrica della città di Firenze*; Firenze, 1843). Un errore però del Baldinucci ci ha dato lume a scoprire l'anno vero della morte di Luca. Avendo egli trovato nel Registro de' morti di Firenze tenuto dall'Arte degli Speziali, che a'20 di febbrajo 1481-82, nella chiesa di San Pier Maggiore, fu data sepoltura a un Luca della Robbia, tenne per certo che questi fosse il letterato, e non il plastico; mentre se egli avesse considerato meglio la cosa, avrebbe conosciuto che non poteva essere, perchè Luca il filologo nacque tre anni dopo (vedi la nota 1 alla pag. seguente, e l'Albero genealogico posto in fine). L'anno 1470 (1471 stile comune), sotto il dì 19 febbrajo, Luca fece testamento; nel quale, tra gli altri legati, lascia cento fiorini a donna Checca, vedova, sua nipote e figliuola del fu Marco di Simone. In ogni resto lascia eredi i suoi nipoti Andrea e Simone. Ad Andrea, perchè da lui ammaestrato nella scultura, in guisa che può da maestro esercitare l'arte sua, lascia tutti i crediti che aveva per cagione dell'arte; ed a Simone, tutti gli altri beni. Questo testamento fu pubblicato nelle parti più importanti dal Gaye (*Carteggio inedito* ecc., I, 185).

[2] *Non trovandosi in nessuna delle portate fatte da Simone di Marco della Robbia (che sarebbe il loro padre) nominati nè un Ottaviano nè un Agostino, si vogliono esclusi costoro da questa famiglia. Oltreciò, nelle *Lettere Perugine* del Mariotti (pag. 97 e seg.) si vede, che l'artefice che fece la facciata di San Bernardino di Perugia (del quale lavoro parla anche una lettera della Signoria di Firenze al legato di Perugia, del 1461, pubblicata dal Gaye, I, 196), è un Agostino d'Antonio di Duccio, e non di Simone; e ch'egli è l'autore dell'ornamento della magnifica porta di San Pietro, detta delle due porte, e del lavoro di terra cotta invetriata, ora molto guasto, della cappella di San Lorenzo in San Domenico, allogatogli nel 1459: e nel contratto di questo ultimo lavoro, pubblicato dal Mariotti, il nostro artefice si chiama « Agostino d'Antonio scultore fiorentino, abitatore in Perugia, e *fabricatore della fazada de Santo Bernardino della ditta città* »; del quale lavoro fa menzione qui appresso il Vasari medesimo. Nella facciata del Duomo di Modena è di lui la gran lastra di marmo, in quattro compartimenti, rappresentanti alcuni Miracoli di san Gemignano, con la iscrizione: *Augustinus de Florentia 1442*. (Cicognara, *Storia della Scultura*). L'equivoco debb'esser nato dall'esser questo maestro Agostino anche lavoratore di

tempi litteratissimo.[1] Agostino dunque, seguitando dopo Luca l'arte, fece in Perugia, l'anno 1461, la facciata di

terra cotta, come da un documento riferito dal Gaye si ritrae (I, 197). Di Ottaviano il Gaye non seppe nè affermare nè negare se fosse fratello di Agostino. Ma ce ne fa certi una provvisione de' 19 febbrajo 1473, che si riferisce a *Ottaviano d'Antonio di Duccio*, al quale « si dà a fare una campana d'argento indo« rato di peso di libbre quattro e mezzo ». Anche l'Averlino, nel suo manoscritto d'*Architettura*, dice Agostino e Ottaviano fratelli; ma non Della Robbia. (Vedi Gaye, I, 196-97, 203, 571). Questo Agostino è quegli, cui fu allogato a fare un gigante di marmo, da lui si mal condotto e storpiato, che gli Operaj di Santa Maria del Fiore lo avevano posto in abbandono; finchè, nel 1504, non fu dato a finire a Michelangelo, che ne fece la famosa statua del David, posta nella Piazza della Signoria. (Vedi Gaye, II, 454). Il Vasari nella Vita di quest'ultimo artefice dà la colpa di quel guasto ad un maestro Simone da' Fiesole.

† Nacque maestro Agostino nel 1418 da un Antonio di Duccio tessitore di drappi, soprannominato *Mugnone*: onde i suoi discendenti furono detti Mugnoni. Si può credere che imparasse la scultura e il lavorare gl'invetriati nella bottega di Luca Della Robbia. Intorno al 1446 maestro Agostino, ed un suo fratello minore chiamato Cosimo, ebbero bando da Firenze, per essere stati accusati del furto di certi argenti a' Servi. Quanto al marmo che si dice da lui guasto e storpiato, è bene di sapere che gli Operaj di Santa Maria del Fiore allogarono a maestro Agostino a' 16 d'aprile 1463 una figura d'un gigante, che egli diede finita nel medesimo anno; e che nell'anno seguente a' 18 d'agosto gli diedero a fare un altro gigante di nove braccia d'altezza e di quattro pezzi, che poi l'artefice fece d'un solo. Data ad abbozzare alla cava di Carrara quella statua ad un maestro Bartolommeo di Pietro soprannominato *Baccellino*, da Settignano; costui guastò e storpiò il marmo in sì mal modo, che gli Operaj furono costretti a farlo riporre nel magazzino dell'Opera, come inutile. In Perugia, lavorò ancora maestro Agostino agli eredi di Lorenzo di Giovanni di Petruccio l'altare di pietra con ornamenti di terra cotta, della loro cappella di San Lorenzo in San Domenico. Costruì nel 1473 una cappella al priore dello Spedale della Misericordia, e nella tavola dell'altare fece una Pietà di mezzo rilievo. Lavorò in San Lorenzo, cattedrale di quella città, la cappella di San Bernardino con bellissimi intagli e fregi; e per l'oratorio della Maestà delle Volte fece alcune figure. Finalmente per una sala del palazzo pubblico intagliò un grifone di legno. Morì maestro Agostino in Perugia circa l'anno 1498, lasciando tre figliuoli in tenera età, natigli da Francesca sua moglie. Ottaviano suo fratello, nato nel 1422, fu di professione orefice. Dai libri d'amministrazione del Comune di Firenze si cava che egli lavorò per la mensa della Signoria nel 1478 due bacini d'argento, brunì due confettiere e due rinfrescatoi, riattò un bossolo da spezie, due saliere, il coperchio d'una confettiera, un piattello tondo, quattro forchette e un cucchiajo, due saliere, un candeliere; e per la cappella di palazzo rischiarò un turibolo. Egli possedè un podere che fu detto poi il Palmerino ed ultimamente Villa Pier-Uccioni posta presso il torrente Affrico, che alla sua morte passò alle sue nipoti Lorenza e Margherita figliuole d'Agostino suo fratello, la prima sposata a Leonardo Nelli, e l'altra a Bernardo Palmerini.

[1] * Veramente egli fu figliuolo di Simone di Marco, e nacque nel 1484. Fu filologo operoso; e di soli ventitrè anni pubblicò per le stampe de' Giunti la *Storia di Quinto Curzio* riveduta e corretta. Ristampò anche le opere morali di Cicerone;

San Bernardino, e dentrovi tre storie di basso rilievo e quattro figure tonde, molto ben condotte e con delicata maniera; ed in questa opera pose il suo nome con queste parole: AUGUSTINI FLORENTINI LAPICIDAE.

Della medesima famiglia, Andrea,[1] nipote di Luca, lavorò di marmo benissimo; come si vede nella cappella di Santa Maria delle Grazie fuor d'Arezzo, dove per la Comunità fece in un grande ornamento di marmo molte figurette e tonde e di mezzo rilievo; in un ornamento, dico, a una Vergine di mano di Parri di Spinello aretino. Il medesimo fece di terra cotta in quella città la tavola della cappella di Puccio di Magio in San Francesco, e quella della Circoncisione per la famiglia de' Bacci. Similmente, in Santa Maria in Grado è di sua mano una tavola bellissima con molte figure; e nella Compagnia della Trinità, all'altar maggiore, è di sua mano in una tavola un Dio Padre che sostiene con le braccia Cristo crocifisso, circondato da una moltitudine d'Angeli, e da basso San Donato e San Bernardo ginocchioni.[2] Similmente nella chiesa ed in altri luoghi del Sasso della Vernia fece molte tavole, che si sono mantenute in quel luogo deserto, dove niuna pittura nè anche pochissimi anni si sarebbe conservata.[3] Lo stesso Andrea lavorò in Fiorenza

curò che fossero riprodotti i *Commentarj* di Cesare, ed anche le *Tusculane* e il libro *Dell'Oratore* di Cicerone. Come storico, abbiamo di lui la *Vita di Bartolommeo Valori*, pubblicata, nella versione dal latino fatta dal canonico Piero della Stufa, nel tom. IV dell'*Archivio Storico Italiano*; e la pietosissima *Narrazione del caso di Pietro Paolo Boscoli e di Agostino Capponi*, condannati a morte nel 1512 per aver congiurato contro i Medici, stampata essa pure, per cura del signor Filippo Luigi Polidori, nel primo tomo del suddetto *Archivio Storico Italiano*: nella qual narrazione esso Luca mostrasi scrittore inarrivabile; e la nostra letteratura non ha forse nessuna altra prosa che vinca questa in ispontaneità e ingenuità d'affetto, in grazia e vivezza di lingua.

[1] † Andrea figliuolo di Marco che fu fratello di Luca, nacque il 28 ottobre 1435.

[2] *Tutte queste opere d'Andrea fatte in Arezzo, eccetto la Circoncisione per la famiglia Bacci, si sono conservate. È da notare che quelle che il Vasari dice esistenti nella Compagnia della Trinità, al presente son collocate nella cappella della Madonna in Duomo.

[3] E queste pure sono ancora in essere. — Vedi il Commentario.

tutte le figure che sono nella loggia dello spedale di San Paolo di terra invetriata, che sono assai buone;[1] e similmente i putti che fasciati e nudi sono fra un arco e l'altro ne'tondi della loggia dello spedale degl'Innocenti,[2] i quali tutti sono veramente mirabili, e mostrano la gran virtù ed arte d'Andrea: senza molte altre, anzi infinite opere che fece nello spazio della sua vita, che gli durò anni ottantaquattro. Morì Andrea l'anno 1528;[3] ed

[1] *Questi lavori di terra cotta colorita sono: sotto la loggia, l'incontro di San Domenico con San Francesco; e nella facciata certi tondi, alcuni con mezze figure, altri con figurette intere. Nei due che rimangono sugli angoli, sono due belle teste che si credono i ritratti di Luca e di Andrea. Sotto il primo è scritto: DALLANNO 1451; e nell'altro, ALLANNO 1495. Da queste date se ne inferisce, che il lavoro non potè esser tutto di mano d'Andrea; perchè egli nato nel 1437, come risulta da sicuri documenti, di quattordici anni non poteva porre mano a quest'opera, ch'è di una bellezza, cui molte altre di questo genere cedono di gran lunga. È probabile che il lavoro cominciato da Luca fosse dato a finire al nipote.

Andrea della Robbia fece eziandio un Presepio di terra cotta per la chiesa dei Padri Domenicani di Santa Maria Maddalena in Pian di Mugnone. Questo presepio esiste tuttora. Se ne ha memoria nel libro intitolato: *Libro Debitori e Creditori dell' ospizio di Santa Maria Maddalena in pian di Mugnone de' Frati di San Marco*, dal 1482 fino al 1520, a carte 112: « *Ricordo come adì 22 di settembre 1515 si missono le figure del presepio. Cioè una Vergine vestita di nero et uno Ioseph vestito dazurro col bambino et lasino et il bue in sul fieno, facto per mano di Andrea della Robbia, di elemosine procurate et date da Frate Roberto Salviati*, ecc. ». In questo presepio sono altre figure ugualmente di terra cotta e del pari pregevoli, le quali, se non sono di Andrea Della Robbia, appartengono certamente alla sua scuola.

[2] Anche quest'opere si son conservate; e di più, sulla porta di fianco della chiesa degl'Innocenti, dalla parte del cortile, vedesi di lui in un mezzo tondo un'Annunziata bellissima, che prima era in chiesa sopra la tavola d'un altare.

[3] *Nella prima edizione dice che Andrea visse 83 anni. Ma, posto che il Vasari più difficilmente possa avere sbagliato nell'anno della morte, ne verrebbe che Andrea, nato, comé abbiam detto, nel 1435 (v. in fine l'Albero genealogico), sarebbe allora vissuto novantun'anno, e non ottantaquattro. — † Ma egli visse 90 anni, essendo morto a'4 d'agosto del 1525, come si legge notato nel libro detto il Campione dell'Arte de'Maestri di pietra e di legname, che dal 1465 va al 1522, conservato nell'Archivio di Stato in Firenze. — *Il ritratto di Andrea fu dipinto da Andrea del Sarto nella prima storia a sinistra entrando nel chiostro dell'Annunziata; ed è quel vecchio con berretto rosso in testa, che appoggiato a un bastone sale i gradi dell'altare. In essa è pure ritratto Luca il giovane; e nella storia dov'è la Morte di San Filippo, l'altro suo figliuolo Girolamo. (Vedi la Vita di Andrea del Sarto).

† Fra i lavori di Andrea sono da notare i seguenti: nel 1487 fece dentro certi compassi alcune figure che furono poste sopra la porta dell'uffizio dell'Opera del Duomo, dirimpetto all'Udienza: nel 1495 per la Compagnia di San Zanobi

io essendo ancor fanciullo, parlando con esso lui, gli udii dire, anzi gloriarsi, d'essersi trovato a portar Donato alla sepoltura; e mi ricordo che quel buon vecchio di ciò ragionando, n'aveva vanagloria.

Ma per tornare a Luca, egli fu con gli altri suoi seppellito in San Pier Maggiore nella sepoltura di casa loro;[1] e dopo lui, nella medesima fu riposto Andrea; il quale lasciò due figliuoli frati in San Marco, stati vestiti dal reverendo Fra Girolamo Savonarola,[2] del quale furono sempre quei Della Robbia molto divoti, e lo ritrassero in quella maniera che ancora oggi si vede nelle meda-

lavorò la figura del santo posta sulla porta della Compagnia: nel 1491 mise nella cupola della Madonna delle Carceri di Prato i Quattro Evangelisti, e fece il fregio di essa chiesa: nel 1501 condusse di terra cotta la Resurrezione sotto l'arco e il fregio di cherubini intorno intorno alla cappella della Compagnia di San Frediano detta la *Bruciata*, la quale si adunava nella chiesa del monastero di San Frediano.

[1] *Che i Della Robbia avessero la loro sepoltura in questa chiesa e che vi fosse seppellito il vecchio Luca, si è veduto anche nella nota 1 della pag. 177. Il Vasari, nella prima edizione, aggiunge che, *col tempo* Luca fu onorato di questi versi:

> Terra, vivi per me cara e gradita,
> Che all'acqua e a' ghiacci come il marmo induri;
> Per che quanto men cedi o ti maturi,
> Tanto più la mia fama in terra ha vita.

[2] *Dalle Cronache del convento di San Marco non apparisce che un solo dei Robbia vestito dell'abito domenicano; e questi è quel frate Ambrogio, del quale la *Cronaca* ms. del convento di Santo Spirito di Siena, dell'Ordine Domenicano, fa menzione, a fol. 80, con queste parole: « *Tempore memorati fratris Roberti* (*Antonii Ubaldini de Galliano, de Florentia*) MDIIII, *factum fuit Presepium Domini in ecclesia, arte ac diligentia fratris* AMBROSII DE RUBIA *florentini, quem Prior et Patres, ipsum construendi Presepii gratia, huic Conventui postularunt, receperunt et plures per menses retinuerunt.* Questo passo della manoscritta cronaca domenicana senese è prezioso, imperciocchè ci dà notizie del tutto nuove che nè il Vasari nè altri seppero: cioè, che uno de' figliuoli d'Andrea Della Robbia che si fece frate, si chiamava Ambrogio; che esercitava l'arte paterna, ed è l'autore di quel Presepio, lavoro mediocre di terra cotta invetriata e dipiuta, con figure d'intero rilievo, che anche oggi si vede nella chiesa di Santo Spirito di Siena, nella cappella detta degli Spagnuoli.

† Veramente non uno, ma due furono i figliuoli d'Andrea che vestirono l'abito di San Domenico. L'uno fu Frate Ambrogio, che noi supponiamo essere stato Paolo, nato nel 1470 a' 2 di novembre; e l'altro, di nome Marco nato a' 6 d'aprile 1468, che fattosi religioso si chiamò Luca. Di lui si legge l'esame nel processo del Savonarola pubblicato nel *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, anno 1868, vol. II, p. 200.

glie.[1] Il medesimo, oltre i detti due Frati, ebbe tre altri figliuoli: Giovanni che attese all'arte[2] e che ebbe tre figliuoli, Marco, Lucantonio e Simone, che morirono di peste l'anno 1527, essendo in buon'espettazione: e Luca e Girolamo, che attesono alla scultura. De' quali due, Luca fu molto diligente negl'invetriati; e fece di sua mano, oltre a molte altre opere, i pavimenti delle logge papali che fece fare in Roma, con ordine di Raffaello da Urbino, papa Leone X; e quelli ancora di molte camere, dove fece l'imprese di quel pontefice. Girolamo, che era il minore di tutti, attese a lavorare di marmo e di terra e di bronzo: e già era, per la concorrenza di Iacopo Sansovino, Baccio Bandinelli ed altri maestri de' suoi tempi, fattosi valente uomo, quando da alcuni mercatanti fiorentini fu condotto in Francia, dove fece molte opere per lo re Francesco a Madrì,[3] luogo non molto lontano da Parigi; e particolarmente un palazzo, con molte figure

[1] Queste medaglie sono di getto, del diametro di soldi 2 e un picciolo, misura fiorentina; hanno da ritto il ritratto del Savonarola di profilo, coll'iscrizione circolare *Hieronymus Sav. Fer. Vir. doctiss. ordinis Praedicharum* (così); e nel rovescio in basso una città con molte torri (probabilmente Firenze), e in alto un braccio armato di pugnale, colla punta rivolta in giù, e intorno l'iscrizione *Gladius Domini sup. teram* (così) *cito et velociter.*

[2] *Di Giovanni è in Firenze un grandioso lavoro d'invetriati dipinti nella chiesa di San Girolamo delle Poverine. È di forma circolare al di sopra, circondato da un festone di fogliami e frutta, da varie teste di serafini, da alcune figure di santi, e da quattro angeli inginocchiati con un candeliere in mano; nel gradino è la Nascita di Cristo con altre storie di piccole figure: nella parte di mezzo, di figure più grandi, la Madonna, san Giuseppe e san Giovannino, che adorano Gesù. Nello zoccolo di uno degli angeli a destra è scritto: HOC · OPUS · FECIT · FIERI · PHILIPPUS · THOME · PHILIPPI · DE · PANICHIS · AÑO · DÑI · MDXXI; e sotto lo zoccolo dell'angelo di contro: HOC · OPUS · FECIT · IOANES · ANDREE · DE · ROBIA · AC · APPOSUIT · HOC · IN · TEMPORE · DIE · ULTIMA · IULII · AÑO · DÑI · MDXXI. Il Richa, non vedendo che la prima di queste iscrizioni, attribuì il lavoro a Luca della Robbia. Oggi questa bell'opera si conserva nel Museo Nazionale.

† Di Giovanni erano due angeli fatti nel 1513 insieme con la predella dell'altare del Sacramento in Sant'Ambrogio; esistono il lavamani della sagrestia di Santa Maria Novella lavorato nel 1497 e le teste di varj santi nel cortile dell'Accademia di Belle Arti, fatte nel 1522 per la Certosa (Vedi il Commentario).

[3] *Un castello nel bosco di Boulogne che fu costruito per ordine di Francesco I, in memoria del suo soggiorno come prigioniero in Spagna, fu detto Madrid e non Marli, siccome erroneamente suppone il Bottari, giacchè Marli

ed altri ornamenti d'una pietra che è come fra noi il gesso di Volterra, ma di miglior natura, perchè è tenera quando si lavora, e poi col tempo diventa dura. Lavorò ancora di terra molte cose in Orliens; e per tutto quel regno fece opere, acquistandosi fama e bonissime facultà. Dopo queste cose, intendendo che in Fiorenza non era rimaso se non Luca suo fratello, trovandosi ricco e solo al servigio del re Francesco, condusse ancor lui in quelle parti per lasciarlo in credito e buono avviamento: ma il fatto non andò così; perchè Luca in poco tempo vi si morì, e Girolamo di nuovo si trovò solo e senza nessuno de' suoi. Perchè, risolutosi di tornare a godersi nella patria le ricchezze che si aveva con fatica e sudore guadagnate, ed anco lasciare in quella qualche memoria, si acconciava a vivere in Fiorenza l'anno 1553; quando fu quasi forzato mutar pensiero: perchè, vedendo il duca Cosimo, dal quale sperava dovere essere con onore adoperato, occupato nella guerra di Siena, se ne tornò a morire in Francia; e la sua casa non solo rimase chiusa e la famiglia spenta,[1] ma restò l'arte priva del vero modo di lavorare gl'invetriati: perciocchè, sebbene dopo loro si è qual-

fu fabbricato sotto Luigi XIV. Vedi *Lettere Pittoriche*, edizione del Ticozzi, tom. IV, n° 210.

† Il conte De Laborde, nel suo libro intitolato *Le château du Bois de Boulogne dit le Château de Madrid* (Paris, Dumoulin, 1855), che fa parte della sua grandiosa opera, *La renaissance des Arts à la cour de France*, dice che questo castello, innalzato nel 1528, è chiamato ne' Registri delle spese della corte di Francia, promiscuamente, Maldric, Madrit, Madril e Madrid.

[1] † Intorno a Girolamo ci pare utile di aggiungere le seguenti notizie. Nacque a'9 di marzo 1488, e pare che andasse in Francia nel 1527. È certo che egli l'anno seguente ebbe commissione da Francesco I di fargli un disegno d'un sontuoso edifizio che aveva in animo d'innalzare nel bosco di Boulogne presso Parigi. E Girolamo lo fece in modo che sommamente soddisfece a quel re: il quale gli diede altresì la cura di ornarlo dentro e fuori con lavori di terra cotta invetriata di rilievo e dipinti. Per questo magnifico edifizio si affaticò Girolamo lo spazio di quasi quaranta anni, e sotto quattro re della casa di Valois. Ma nel 1550 avendo il re Enrico II con patente degli undici ottobre creato soprintendente delle sue fabbriche il celebre architetto Filiberto de Lorme abate d'Yvry; fu Girolamo, per invidia di costui, levato da quel lavoro. La qual cosa fu cagione che egli se ne tornò malcontento alla patria, con animo di non più uscirne.

cuno esercitato in quella sorta di scultura, non è però niuno giammai a gran pezza arrivato all'eccellenza di Luca vecchio, d'Andrea, e degli altri di quella famiglia.[1] Onde, se io mi sono disteso in questa materia forse più che non pareva che bisognasse, scusimi ognuno; poichè l'aver trovato Luca queste nuove sculture, le quali non ebbero, che si sappia, gli antichi Romani, richiedeva che, come ho fatto, se ne ragionasse a lungo. E se dopo la vita di Luca vecchio ho succintamente detto alcune cose de'suoi descendenti che sono stati insino a'giorni nostri, ho così fatto per non avere altra volta a rientrare in questa materia. Luca, dunque, passando da un lavoro ad

Ma nel 1559 cadde il De Lorme dalla grazia di Francesco II, e nel suo luogo fu posto Francesco Primaticcio, bolognese; il quale essendo venuto in Italia di commissione di quel re per cavar modelli e forme delle migliori cose di scultura che fossero in Roma ed altrove, passò, nel ritornare in Francia, da Firenze, e tanto seppe dire e fare, che finalmente persuase Girolamo ad andar seco colà. Dove giunto, ben presto fu rimesso nel primiero suo grado di architetto e scultore, nel quale continuò per altri sette anni, cioè fino alla sua morte accaduta in Parigi nel castello di Nesle a'4 d'agosto dell'anno 1566. Fu Girolamo sotterrato nello stesso giorno nella chiesa del convento degli Agostiniani, oggi Sant'Andrea degli Archi, lasciando dopo di sè figliuoli che continuarono in Francia la sua discendenza molto onorata di gradi, di parentele e di ricchezze. (Vedasi l'Albero genealogico in fine).

[1] *Il segreto di questi invetriati fu portato da una donna dei Della Robbia in casa di Benedetto Buglioni, che visse a' tempi del Verrocchio. Santi Buglioni, suo figliuolo, ereditò il segreto, che in lui, a quanto pare, si perdè interamente; sebbene a' tempi del Baldinucci, che ciò racconta, molti vi si provassero; ed in specie Antonio Novelli scultore fiorentino, il quale a gran pezza fu lungi dal pervenire alla eccellenza dei Della Robbia.

† Che il segreto degl'invetriati fosse portato da una donna della Robbia in casa di Benedetto Buglioni, e che questo segreto passasse da Benedetto in Santi suo figliuolo, l'afferma il Vasari, e lo ripete il Baldinucci. La qual cosa non si può così facilmente credere, parendoci che quel modo di lavorare, quando altri il faceva, come maestro Agostino di Duccio, e Bicci di Lorenzo, secondochè abbiamo mostrato, non si potesse più dire un segreto, e che sia più conforme al vero il congetturare che il Buglioni apprendesse quest'arte dallo stesso Luca, o da Andrea suo figliuolo. Avendo noi raccolto copiose e più sicure notizie sopra questo artefice, ci pare opportuno di riferirle qui, con la maggior brevità. Benedetto Buglioni nacque nel 1461 da Giovanni di Bernardo scarpellino. La prima sua opera, secondo le ricordanze antiche, fu nell'orto de'Servi una storia di terra cotta invetriata e di mezzo rilievo, fatta nel 1484, nella quale era un Cristo che cava i Padri dal Limbo. Il Vasari confonde questa storia coll'altra della Resurrezione nella cappella de'Falconieri ai Servi, lavorata, com'è stato detto, da mae-

un altro, e dal marmo al bronzo, e dal bronzo alla terra, ciò fece non per infingardaggine, nè per essere, come molti sono, fantastico, instabile e non contento dell'arte sua; ma perchè si sentiva dalla natura tirato a cose nuove, e dal bisogno a uno esercizio secondo il gusto suo, e di manco fatica e più guadagno. Onde ne venne arricchito il mondo e l'arti del disegno d'un'arte nuova, utile e bellissima; ed egli di gloria e lode immortale e perpetua. Ebbe Luca bonissimo disegno e grazioso: come si può vedere in alcune carte del nostro libro lumeggiate di biacca; in una delle quali è il suo ritratto, fatto da lui stesso, con molta diligenza, guardandosi in una spera.

stro Agostino d'Antonio di Duccio. Nel 1487 lavorò in Perugia la nuova cappella del Santo Anello nel Duomo, facendovi molti ornamenti di figure ed intagli, i cui avanzi si veggono, dopo la rovina di quella cappella, nel Museo di quella città. Fece a'monaci neri di San Pietro un lavamani di terra invetriata presso il refettorio; e poi nel detto refettorio condusse della medesima materia il pulpito pel lettore, e nella volta tre tondi, col Nome di Gesù, con San Benedetto e con San Pietro. È nella chiesa di San Stefano di Genova una cantoria di marmo scolpita nel 1499 con finissimi intagli di figure e di ornati da Donato Benti e da Benedetto, scultori fiorentini. Il qual Benedetto non potendo essere il Da Majano morto da due anni, nè il Da Rovezzano, allora troppo giovane, noi stimiamo che sia il Buglioni. Nel 1504 fu tra gli artefici chiamati a giudicare del luogo più adatto pel *David* di Michelangelo. Lavorò un Cristo di terra cotta per una cappella in San Pancrazio di Firenze, e un mezzo tondo sopra la porta principale di San Pier Maggiore: che non sono più in essere. Ad una cappella di Bernardo del Bianco nella Badia di Firenze fece varj lavori di terra cotta, de'quali ora non avanza che una lunetta con Nostra Donna e varj angeli, stata messa a'nostri giorni sopra la porta della detta chiesa dalla via del Proconsolo. Condusse nel 1508 pel marchese Alberigo Malaspina due tavole da altare, parimente di terra cotta, l'una coll'Epifania e l'altra colla Vergine Maria che adora il suo Divin Figliuolo; delle quali tavole che furono messe in due cappelle della chiesa di San Francesco di Massa, oggi non rimangono che gli avanzi della seconda. Fece nel 1510 per la facciata dello Spedale del Ceppo di Pistoja una Nostra Donna; e nel 1515 in San Lorenzo, nell'apparato per la venuta di papa Leone X, le figure della *Carità* e della *Speranza* colle teste e le mani di terra cotta colorita. Morì Benedetto in Firenze, l'anno 1521 a'7 di marzo, nella sua età d'anni sessantuno. Quanto a Santi Buglioni così chiamato dal Vasari, egli non fu figliuolo di Benedetto, nè di cognome Buglioni. Ma di lui parleremo altrove.

ALBERO
DEI
DELLA ROBBIA
MICHELE
LANDO
VANNI
MICHELE n. 1320
DOMENICO
MARCO n. 1351
PIERO n. 1351
FILIPPO n. 1381
SIMONE n. 1381
JACOPO n. 1381
DOMENICO
Ser GIOVANNI n. 1391 † 1429 notajo e cancelliere della Signoria
MARCO
LUCA scultore n. 1399-1400 † 1482, 22 settembre
ANDREA scultore n. 1435, 28 ottobre † 1525, 4 .... moglie Giovanna di ser Lorenzo Paoli
SIMONE n. 1438, 12 gennajo moglie Fiammetta di Francesco del Nente
Ramo di Francia
GIROLAMO plastico n. 1488, 9 marzo † 1566, 4 agosto moglie Luisa di Pier Mattei
ANTONIO
LUCA plastico n. 1475 25 agosto † 1550 moglie
FRANCESCO
PAOLO plastico n. 1470 2 novemb. poi religioso domenicano col nome
GIOVANNI plastico n. 1469 8 maggio † 1529 moglie Tommasa
MARCO plastico n. 1470, 6 aprile poi frate domenicano col nome di Fra Luca
LUCA letterato n. 1484, 19 maggio † 1519, 12 settembre moglie Bartolommea di Benedetto Cicciaporci
FILIPPO n. 1479 † 1533 poi Don Isidoro cassinense

Giovanna
marito
Mederico di Donon
signore di Châtre
Pier Francesco
† 1600
signore di Puteaux
moglie Francesca
di Roberto Choart
Costanza
† 1566, 1 agosto
marito
Ascanio de' Mari
orafo del re di Francia,
signore di Beaulieu
Carlo
n. 1582 † 1625
moglie
Diana Picart
Girolamo
n. 1576 † 1651
signore di Grand Champs
e de la Grange au Roy
moglie
Antonietta Grenier
Guido
n. 1620 † 1629
Francesca
marito
Carlo Le Maistre
signore di Grand Champs
Lorenzo
moglie
Cassandra di Piero Biondi
Laudomia
marito
Luigi di Matteo
Viviani
da cui i presenti
marchesi Viviani-Della Robbia
Luigi
moglie
Ginevra di Silvestro
Popoleschi
Silvestro
poi Don Isidoro
cassinense
vescovo di Bertinoro
Lorenzo
† 1645
vescovo di Cortona
e poi di Fiesole
Luca
Marco
poi Fra Giovanni
domenicano
vescovo di Bertinoro

COMMENTARIO

ALLA VITA DI LUCA DELLA ROBBIA

Di alcune opere più ragguardevoli di terra cotta invetriata da noi vedute in Toscana

Il grazioso trovato delle terre cotte invetriate, o più propriamente l'applicazione degli smalti e delle vernici alle opere di plastica, che gli antichi maestri, e massime gli orafi, usarono distendere sopra corpi per lo più di argento in bassissimo rilievo o di superficie piana; si attribuisce a Luca Della Robbia.[1] I plastici invetriati sono di due maniere: alcuni hanno addosso una semplice coperta di smalto bianco, ed altri di smalto colorito, a guisa di pittura in rilievo: le quali pratiche di operare essendo ben lungi, non

[1] Anche gli antichi conobbero l'arte d'invetriare le terre cotte; ma tale invetriatura non era altro che un velo di calcina di piombo scrivo, il quale senza punto cangiare il color naturale della terra la rendeva più lucida e resistente: laddove nei lavori di majolica si mischiarono a questa vernice anche colori varii. Intorno a quest'arte, detta *ceramica*, ha scritto molto dottamente Giovan Battista Passeri, nella sua *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro e nei luoghi circonvicini*; stampata per la prima volta nella *Raccolta di Opuscoli* (Venezia 1758, in-8), e di cui una terza e più compiuta edizione fu procurata in Pesaro, nel 1838, dal prof. G. I. Montanari; che nel 1836 diede un catalogo delle pitture in majolica possedute dal cav. Domenico Mazza, pesarese. È da consultare ancora una molto buona operetta di Luigi Frati, stampata in Bologna nel 1844, col titolo: *Di un' insigne raccolta di majoliche dipinte, delle fabbriche di Pesaro, e della provincia Metaurense, descritta e illustrata*; coll'aggiunta di *Cinque Lettere* sulla raccolta suddetta, la quale appartiene a Geremia Del-Sette, ed esiste in Bologna. Le fabbriche di Pesaro furono le più famose per queste majoliche colorate.

che dal vincere, nemmeno dall'emulare la pittura e la scultura in marmo, sono da risguardarsi piuttosto come un genere nuovo di produrre speditamente opere di rilievo, che come un nobile acquisto, od un avanzamento per l'arte monumentale. I primi lavori del vecchio Luca sono condotti di smalto bianco; poi andò pensando di migliorarli coll'aggiunger loro il colore: e di questo modo sono i plastici di Andrea nipote suo, lavori mirabilissimi; e quelli di Ambrogio e di Giovanni figliuoli di esso Andrea. Il trovato di Luca trapassò nei Della Robbia, da padre in figliuolo, da zio in nipote, siccome eredità di famiglia; ond'è che questo modo di scultura prese il nome, che anc'oggi gli dura, di lavoro Della Robbia. Esso però non rimase un segreto esclusivo di quella famiglia; e già dei medesimi tempi del vecchio Luca fu un altro scultore fiorentino che lavorava similmente di terra cotta. È questi quell'Agostino d'Antonio di Duccio o Gucci scultore (vedi la nota 2, a pag. 177), il quale, per aver condotto anche de'plastici invetriati, fu dal Vasari creduto fratello di Luca.[1] Più tardi si divulgò anche fuori di Toscana; e tra gli artefici che si dettero a questo modo di scultura, è ricordato Pietro Paolo Agabiti da Sassoferrato, che fu lodevole pittore, e visse ai medesimi tempi di Andrea Della Robbia.[2]

Oltreciò, il gran numero di lavori invetriati che si trovano in più luoghi della Toscana, molti dei quali differiscono nella maniera da quelli dei Della Robbia, perchè sono più rozzi e più dozzinali, ci fa credere che anche in questa provincia fossero altre fabbriche di terre cotte, le quali però non aggiunsero in credito e in perfezione la officina Robbiana.

Il pretendere di fare partitamente il novero e la descrizione di tutti i lavori di questo genere che si trovano sparsi nella Toscana, oltre ad essere impresa per noi quasi impossibile, non apporterebbe poi tal frutto, da rimeritarci della fatica di averli e cercati e additati. Onde ci restringe-

[1] Il Gaye trovò nell'Archivio de' Conventi soppressi (Santissima Annunziata) la seguente partita che al nostro Agostino si riferisce: « 1469-70. 5 gennajo. A Agostino d'Antonio, intagliatore, per parte di fior. 100, debba avere per fare ellavorio di Pagolo Falconieri alla cappella di San Donnino, cioè la *resurrectione di Cristo intagliata di terra cotta*, come è di pacto ». (*Carteggio inedito* ecc., I, 196-97).

[2] Un suo pregevole lavoro, segnato dell'anno 1513, è nella chiesa dei Padri Cappuccini d'Arcevia (diocesi di Sinigaglia), già stato nella suburbana chiesa di Santa Maria delle Grazie. È un àncona da altare divisa da varj pilastri d'ordine composito, con san Girolamo e san Giovan Batista nelle due nicchie laterali, e nel mezzo Nostra Donna seduta col Bambino in grembo. Nel gradino, alcune storie di sant'Antonio abate, di basso rilievo, con molti ornamenti di fiori e frutti. (Vedi Ricci, *Mem. Stor. dell'Arte e degli Artisti della Marca d'Ancona*, II, 158).

remo in questo saggio a far memoria solamente di quelle terre cotte più pregevoli da noi vedute, e non ricordate dal Biografo aretino; astenendoci però dallo stabilire l'autore di esse, quando non risulti da documenti, da iscrizioni, o da qualsiasi altra testimonianza.

Firenze. — E per cominciare da Firenze, diremo che in via Tedesca, sul muro che fu già della clausura del convento di Fuligno, è appoggiato un grande e ricco tabernacolo dentrovi la Nostra Donna seduta in trono, con Gesù Bambino ritto in piè sur un cuscino che posa sul ginocchio destro, e a piè del trono un san Giovannino in adorazione. Stanno dietro il trono san Jacopo e san Lorenzo; e in alto, due angeli con i gigli in una mano, e sostenendo coll'altra una corona; e sotto l'arco il Dio Padre, lo Spirito Santo e quattro angeletti, e negli sguanci santa Barbera e santa Caterina. In basso, nella cornice, san Bastiano e san Rocco, piccole figure, e sei teste di santi in altrettanti tondi, intramezzati da fiori, frutti, animali ed altri ornati; messo a colori, e le figure similmente. Sotto la Vergine è scritto: QUESTO DEVOTO TABERNACHOLO ANNO FATTO FARE GL'UOMINI DEL REAME DI BELIEMME POSTO IN VIA SANTA CHATERINA. M. D. XXII.[1] Il Richa attribuisce questo lavoro ad Andrea Della Robbia: ma perchè a quel tempo egli era già ottuagenario, è più probabile che sia opera di uno dei suoi figliuoli; e forse di quel Luca, dal Baldinucci confuso col vecchio artista di questo nome. — † Meglio se si dicesse di Giovanni.

Sopra la porta della chiesa di San Barnaba vedesi, d'invetriato a colori, una graziosa Vergine seduta col Bambino Gesù in grembo, sotto la quale leggesi: SUB GUBERNATIONE ARTIS AROMATARIORUM.

In Santa Croce, nel corritojo che precede alla cappella de'Medici, è un tabernacolo con ornamenti di terra cotta colorata, dentrovi, della stessa materia, un san Domenico, figura di tutto tondo; ed in rozzo bassorilievo l'Apparizione di Cristo alla Maddalena.[2] Parimente nella cappella del Santissimo Sacramento sono d'intiero rilievo due santi monaci: e sulla porta di quella detta de'Medici è, d'invetriato bianco sul fondo azzurro, una lunetta colla Pietà e due angeli a'lati; e nell'altare di essa cappella, un quadro grande con una Nostra Donna in seggio, incoronata da due angeli; a cui stanno da banda tre santi ritti in piè. Sono nel frontespizio sette teste di serafini. E nella cornice in basso si legge: QUESTA · OPERA · A FACTA · FARE · LA COMPAGNIA · DI CASTEL SANGIOVANNI · PE LANIMA · DE BENEFATORI E OPERATORI · DI DETTA COMPAGNIA.

[1] *Gli uomini del Reame di Biliemme* erano gli abitatori di quella contrada: e alludesi alle feste popolari di Firenze, nelle quali le *potenze*, ossia le contrade o rioni, facevano ciascuno un imperatore e un re. Dietro San Lorenzo eravi appunto il *Re di Biliemme*

[2] † Queste tre terre cotte fin dal 1868 furono trasportate nel Museo Nazionale.

Sull'altare in fondo della navata destra della chiesa de' Santi Apostoli, è parimente un tabernacolo che serve di ciborio, ornato da graziose figurette di angeli e di putti; e da fiori e festoni di foglie e frutte colorite; ai lati del quale sono ritti in piè due angeli poco meno del vivo, che aprono e sorreggono una cortina.

E sulla porta della chiesa de' monaci di Badia è di terra invetriata bianca, ed in mezza figura dentro una lunetta, una Nostra Donna col Bambino Gesù, posta in mezzo da due angeli. — † Abbiamo già notato che questo lavoro è di Benedetto Buglioni. (V. nota 1 a p. 184 e seg.).

Sopra la porta della Chiesa d' Ognissanti è una lunetta dentrovi una Incoronazione di Nostra Donna, con molti altri santi, d' invetriato bianco, sul fondo azzurro.

E nella lunetta esterna sopra la porta della chiesa del monastero di Ripoli si vede in più che mezze figure ed assai belle una Nostra Donna col Bambino, ed ai lati san Jacopo e san Domenico. Dentro la chiesa sono nelle pareti, l' uno di contro all' altro, due quadri: in uno dei quali è San Giovanni che battezza Cristo; nell' altro, il Redentore che in sembiante d' ortolano apparisce alla Maddalena.

Nella casa del cappellano dell' oratorio di San Tommaso d' Aquino è, di tutto rilievo, una Vergine col Divino Figliuolo.

La chiesa di Santa Lucia de' Magnoli ha sopra la porta una lunetta, esprimente la santa Martire in mezzo a due angeli.

Nel cortile di casa Mozzi sono appesi varj pezzi di terre cotte, cioè: quattro angeli volanti; quindici teste di serafini; quattro guardie dormienti, che sembrano la parte inferiore di una Resurrezione di Cristo, cui probabilmente appartenevano tutti questi pezzi. — † Questi lavori di terra cotta crediamo che sieno quelli fatti nel 1501, e nel 1518 da Andrea Della Robbia per la cappella della Compagnia di San Frediano, detta la *Bruciata*, che si adunava nella chiesa del monastero di San Frediano. V' è anche un tondo colla Nascita di Gesù e l' Adorazione de' pastori.

Nel vestibolo della R. Accademia di Belle Arti sono questi quattro bassorilievi: la Madonna col Divino Infante, san Francesco e sant' Orsola ai lati, mezze figure grandi al vivo con vesti colorate; la Resurrezione di Cristo; l' Assunzione della Vergine con san Tommaso che riceve la cintola; e un santo vescovo. Anche la corte è decorata di parecchie altre opere d' invetriato, che troppo lungo sarebbe il descrivere, raccolte da più chiese e monasteri. — † Le teste di alcuni santi furono lavorate nel 1522 per la Certosa da Giovanni di Andrea Della Robbia.

Sopra la porta della casa Sorbi, posta in Borgo San Jacopo, è una Annunziazione d' invetriato a colori, alta due terzi del vivo, con altre figure d' angeli, statevi collocate nel 1830.

Nell'oratorio della Compagnia della Misericordia è un quadro d'invetriato bianco sul fondo azzurro, colla Madonna e il Divino Infante seduto sulle ginocchia e in atto di benedire, circondata da una corona di teste di serafini; con ai lati san Cosimo e san Damiano ritti in piè. In alto è il Dio Padre fra le nuvole, con due angeli genuflessi e adoranti. Nel gradino sono tre storie di piccole figure; cioè l'Annunziazione, la Nascita del Salvatore e l'Adorazione de're Magi. I lembi delle vesti ed altri accessorj sono messi a oro. Opera graziosa, e, specialmente nelle storie del gradino, di puro disegno.

Un altro lavoro, da riputarsi tra i più vaghi e gentili che di questa maniera siano in Firenze, si vede nella sagrestia della chiesa di Santa Maria Novella. È un ricco tabernacolo che serve di ornamento ad uno dei lavamani. Sono due pilastri ornati, con fregio e lunetta, dentrovi una Vergine col Bambino in braccio, con due angioletti, graziosissimi. Sopra, quattro putti sostengono un festone di foglie e frutti coloriti. Nel fondo della nicchia è dipinta, in piano, una veduta di mare. Medesimamente negli specchi delle basi che sostengono i pilastri, sono dipinti due vasi con fiori ed altri ornamenti. È attribuito a Luca il vecchio, ma senza prova di documenti. — † Questo lavamani fu fatto nel 1497 da Giovanni Della Robbia come apparisce da un libro d'Entrata e Uscita della Sagrestia di S. Maria Novella, *ad annum*, conservato nell'Archivio di Stato in Firenze. Del medesimo artefice è una Pietà che fu già nel convento dell'Annunziata di Firenze, e fino dal 1868 fa parte della raccolta del Museo Nazionale. Vi si legge in lettere nere su fondo bianco OPVS · FECIT · IOANES · DE · ROBIA · AÑO · DÑI · MDXXI.

Nel convento di San Marco, nell'appartamento del vicario generale, è di terra cotta invetriata una Beata Vergine che adora Gesù Bambino; e a dinotare la intemerata verginità di Maria, l'artefice ritrasse un giglio che le germoglia accanto. Dalla purezza e semplicità dello stile si può credere opera di Luca Della Robbia.

Fiesole. — Nell'oratorio del Seminario è un quadro d'invetriato bianco sul fondo azzurro, colla Vergine seduta col Divino Figliuolo, ed ai lati san Giovan Battista, san Pietro, san Romolo e san Donato di Scozia. Nel gradino sono espressi in piccolissime figure alcuni fatti della vita di questi santi, e nello scompartimento di mezzo la natività di Gesù Cristo. Sotto la Madonna è scritto: GUILLELMUS · DE · FOLCHIS · EPISCOPUS · FESUL · FIERI FECIT · ANNO DOMINI MDXX. Questo quadro fu quivi trasportato dall'antica abitazione de' vescovi fiesolani, detta il Castello, dove era pure la bella statua di san Romolo, fatta a tempo dello stesso vescovo de' Folchi nel MDXXI, com'è scritto nella base; ora situata dentro la cattedrale di Fiesole, sopra la porta principale. Parimente, nella *confessione* di questa medesima

cattedrale sono cinque figurette di terra invetriata a colori, eccetto quella che rappresenta il vescovo San Romolo. — † Facilmente tutti questi lavori sono di Giovanni d'Andrea Della Robbia.

In Santa Maria *Primerana*, nell'altare a sinistra del maggiore, è un quadro grande con Cristo Crocifisso e la Vergine Madre, san Giovanni e la Maddalena ai piedi.

Nell'oratorio di Sant'Ansano, fuori di Fiesole, tra le molte e preziose opere d'arte che erano state quivi raccolte dal canonico Angelo Maria Bandini, si conservavano parecchi lavori di terra cotta, parte d'invetriato bianco, e parte a colori.

Pisa. — È nella chiesa di San Silvestro, incassato nel muro in fronte alla piccola nave, un lavoro di terra cotta inverniciata, esprimente la Vergine in gloria circondata da angeli e da profeti: e in basso del quadro quattro santi quasi di tondo rilievo. In due cartellette che sono nella cornice, è scritto che questo lavoro fu eseguito nel 1520, al tempo dell'arciprete Franceschi e dell'operajo Agostino Urbani.

A Lari nel pisano, nel quartiere del vicario, è un ovato di terra cotta bianca, con un festone attorno di fiori, foglie e frutti di varj colori, e con Nostra Donna e Gesù Bambino. V'è scritto l'anno 1524, e che fu fatto per Alessandro di Piero Segni.

Siena. — Nella chiesa del convento dell'Osservanza presso Siena conservasi una delle più pure e stupende opere di questa maniera, rappresentante in un quadro grande la Incoronazione di Nostra Donna con angeli attorno, e santi da piè; e nel gradino l'Annunziazione, la Nascita di Gesù, e l'Assunzione della Vergine.

Nella volta di questa stessa chiesa sono i quattro Evangelisti in altrettanti tondi di mezzo rilievo.

Nella piccola cappella de' Turchi, detta del Palazzo de' Diavoli, fuori della porta Camollia, è nell'altare un bassorilievo di questa materia, che si vuole di un tal Cecco di Giorgio senese, maestro di terre cotte; a cui si attribuiscono anche i quattro Evangelisti che sono nella chiesa di San Niccolò, oggi spedale de' pazzi. Ma forse quel bassorilievo è di Antonio Federighi, scultore ed architetto senese del secolo xv. [1]

[1] Ecco, a questo proposito, quello che dice Giulio Mancini nel suo *Ragguaglio delle cose di Siena*, ms.: « Vi fu nel tempo di Pietro Perugino uno « scultore che fece in terra cotta molto bene, e si vede di suo all'Osservanza, alle « monache di Campansi ed alla cappella del Palazzo de' Diavoli: il nome qual fosse « non so, ma fu senese: ed io credo averne una Madonna con il putto e san Gio« vanni, con un festone di frutta colorite ».

† In Siena lavorarono di terra cotta invetriata il Vecchietta, Antonio Federighi, e più di tutti Lorenzo Marrini. Di quest'ultimo artefice, piuttostochè

Santafiora, nel territorio senese. — Nella Pieve sotto l'invocazione delle sante Flora e Lucilla, vedemmo, nell'ottobre del 1841, diversi pregevolissimi lavori di questo genere, che meritano di essere descritti. Nel coro, è un quadro assai grande coll'Assunzione di Nostra Donna nel mezzo, e in basso san Tommaso e tre santi inginocchiati. Nella lunetta, è Dio Padre in mezzo a due angeli, ed in ciascuno dei due pilastri del quadro una piccola figura di santo ritta in piè. Nel gradino tre istorie grandissime; cioè, quando Gesù disputa coi dottori, il Battesimo suo, e quando le Marie lo pongono nel sepolcro. Quest'opera è delle bellissime, e la storietta della Deposizione è mirabile per la invenzione e per il sentimento.

Nel coro medesimo avvi ancora il sacrario per l'olio santo, col Dio Padre in mezzo agli angeli e serafini. E nel fonte battesimale, di bassorilievo, un San Giovanni che battezza Cristo, e due angeli inginocchiati che sorreggono il lenzuolo: figure grandi circa a due braccia, con i soliti ornamenti coloriti.

Nel pergamo, ch'è quadro, sono figurate, nello specchio di mezzo, la Cena del Salvatore; nell'uno dei fianchi, la Resurrezione di Cristo; nell'altro, l'Ascensione. Opere bellissime, piene di grazia e di verità.

Similmente, nel primo altare, o cappella, a sinistra entrando, in un altro quadro più piccolo in forma di àncona, è nel mezzo la Incoronazione di Nostra Donna, con un soprastante coro di dieci angeli che cantano e suonano. E negli spazj laterali è nell'uno san Francesco che riceve le stimate, e nell'altro san Girolamo orante nella grotta. Le storiette del gradino rappresentano l'Annunziazione della Vergine, la Nascita di Cristo e l'Adorazione dei re Magi.

Fojano in Valdichiana. — Nella Collegiata, in un altare a destra entrando, è un quadro in bassorilievo, con l'Assunzione della Vergine, san Tommaso ed un altro santo monaco, inginocchiati. Sotto si legge: QUESTA · TAVOLA · AFFATTA · FARE · QUIRICO · DI BARTOLOMEO · DI · SERIACOPO · FATTA · ADI · 12 · DAPRILE · 1502. Nel coro della chiesa di San Francesco, poco lontano dal paese, è un bellissimo e grande quadro di terra cotta, dov'è figurato un Dio Padre, circondato da serafini, e da quattro angeli adoranti. In basso stanno inginocchiati san Francesco, Gesù Cristo, la Madonna e sant'Antonio da Padova. Nel gradino, l'Annunziazione, la

del Federighi, si può credere il bassorilievo della cappella de' Turchi. Forse sono del Vecchietta le terre cotte della chiesa dell'Osservanza, e non di Luca della Robbia. Si attribuiscono a Giacomo Cozzarelli alcune figure di tutto tondo, della stessa materia, colorite ma non invetriate, che sono nella sagrestia della detta chiesa dell'Osservanza, e stettero già per ornamento del sepolcro di Pandolfo Petrucci.

Natività del Redentore; ai lati, un uomo e una donna in ginocchio preganti, che sono i patroni che hanno fatto fare quest'opera. Intorno alla cornice si vedono molti serafini.

In un'altra cappella, nella stessa chiesa, sono di terra cotta alcune statue di santi.

La chiesa di San Domenico ha nel terzo altare a sinistra entrando, un quadro, dentrovi l'Ascensione di Cristo, con quattro angeli attorno, e in basso i dodici apostoli inginocchiati. Intorno alle cornici sono i soliti serafini. Nel gradino, l'Annunziazione, la Nascita del Redentore e la Circoncisione. Il patrono di quest'opera v'è dipinto di chiaroscuro invetriato.

San Lucchese, presso Poggibonsi, già convento dei Francescani dell'Osservanza. — Nel primo altare a sinistra di chi entra in chiesa, è un quadro di terra cotta colorata, ricchissimo di figure, di parti architettoniche e di decorazioni ornative. Delle tre nicchie che, divise da pilastri, formano il corpo principale del quadro, occupa quella di mezzo una Nostra Donna in piedi col Divin Figliuolo in braccio, la sinistra san Francesco, la destra sant'Antonio da Padova. Nell'archetto, e nei tondi al disopra di queste nicchie, sono il Dio Padre, e due vescovi in mezze figure. La lunetta che sovrasta al quadro, esprime la Incoronazione della Vergine; in testa alla cornice del fregio stanno seduti due putti, e due altri sopra l'arco della lunetta, con ai lati due profeti ritti in piè. Il gradino ha storie, e due santi vescovi. In una piccola cartella ch'è tra gli ornati di uno dei quattro pilastri, è scritto: AN. S. MD. XIIII.

Volterra. — Nel vestibulo della chiesa di San Girolamo, convento degli Osservanti fuori della città, sono due cappelle. In quella detta del Giudizio è una grande tavola di terra cotta, fornita in ogni sua parte, invetriata di bianco, tranne il fondo e il cielo. Rappresenta in alto Cristo che maledice i reprobi; ai suoi lati sono due angeli con gli emblemi della passione; più in basso altri due angeli che danno fiato alle trombe. Nel ripiano inferiore della tavola è in mezzo san Michele con la spada sguainata, ed alla sua sinistra molte figure di dannati, di demonii, un vescovo ecc.; alla destra, i santi, gli eletti; nell'indietro, in piccole figure, un ballo di angeli e di frati, un abbracciarsi tra loro, un volare al cielo. Il terreno è smaltato di erbe, il cielo sereno. La scena opposta ti mostra una natura orrida, piena di rocchioni e di precipizj, il cielo oscuro e minaccioso, e demonj che già cominciano a tormentare i dannati ecc. Il gradino è diviso in tre storie; l'Annunziazione, la Nascita, l'Adorazione de' Magi. In questa opera si legge: QUESTA TAVOLA AFFATTO FARE MICHELAGNIOLO DINICHOLAO CHHEREGLI M. CCCCCI.

L'altra cappella detta della Misericordia ha un quadro di simile materia, col fondo azzurro. Rappresenta San Francesco che posa i piedi sul

mondo, il quale a san Lucchese che gli è a destra, dà un breve, ove è scritto: *Accipe disciplinam patris tui*; ed alla moglie di esso santo che è inginocchiata a sinistra, porge una scritta con queste parole: *Hec est via salutis et in te.* Sopra la testa del santo è la Povertà, ai lati la Castità e l'Obbedienza. Nel gradino sono una Pietà con la Madonna e san Giovanni, nel mezzo; san Bernardino, san Girolamo, sant'Antonio da Padova e san Giacomo, ai lati. Graziosissimi sono i pilastri della tavola.

Pistoja. — È sopra la porta principale della cattedrale di Pistoja un fregio tondo, con Maria Vergine, il Divin Figliuolo, con angeli e serafini attorno. Opera dal Tolomei attribuita a Luca ed Agostino Della Robbia; ma per un documento pubblicato in prima dall'abate Tigri (*Discorso de' plastici dello ospedale di Pistoja.* Prato 1833), e poi dal Gualandi (*Memorie di Belle Arti*, Serie VI, pag. 33), si viene a sapere che essa fu fatta nel 1505 da Andrea Della Robbia, per il prezzo di 50 ducati d'oro larghi.

In San Giovanni *Forcivitas*, nell'altare della cura, è la Visitazione; lavoro che non sappiamo a chi dei Della Robbia attribuire.

Del vasto e bellissimo fregio di terra cotta che è sulla loggia dello Spedale del Ceppo, con le sette Opere di Misericordia, tace non solo il Vasari, ma eziandio il Baldinucci e il Cicognara; quantunque, e per bellezza e per copia d'invenzione e per verità di affetti, sia da riporre tra le opere più degne di considerazione. La loggia fu eretta nel 1514, sotto il primo spedalingo messer Leonardo di Giovanni Buonafè fiorentino;[1] e l'anno 1525 ivi segnato mostra che questo fregio fu fatto nel periodo di questi undici anni.[2] Quale dei Della Robbia ne sia stato l'autore, i documenti nol dicono. Generalmente sono attribuiti ad Andrea nipote del vecchio Luca; e di lui si possono tenere, purchè si ammetta, ch'egli, essendo allora ottuagenario, si valesse dell'ajuto dei suoi figliuoli. Quest'opera è stata illustrata dall'ab. Giuseppe Tigri, con un discorso stampato in Prato nel 1833; e novamente nel 1834 e 1841, dal prof. Pietro Contrucci, con varj ragionamenti corredati di stampe litografiche. Si noti però, che la storia degli assetati non fu fatta che circa a sessanta anni

[1] A spese di questo ricco e generoso monaco certosino furono fatti i tre bassorilievi di terra invetriata che adornano gli altari della Badia Tebalda, nel compartimento aretino, di cui fu commendatario, e fece poi la rinunzia nel 1522. (Vedi REPETTI, *Dizionario geografico*, *storico* ecc. *della Toscana*, tom. I, pag. 196-97)

[2] In uno de' tondi di terra cotta che sono sotto il fregio, situati dove gli archi s'innestano, e precisamente in quello dove è l'Annunziazione, è scritto AÑO · DÑI · MDXXV. Nell'altro tondo con la Visitazione sono queste lettere: M · A · M · D · B · I · M · E · F · V · T, le quali pare che vogliano dire: MARIA ALMA MATER DEI BENEDICTA IN MULIERIBUS ET FRUCTUS VENTRIS TUI.

dopo da Filippo Paladini; come per documenti trovati nell' Archivio dello spedale mostrò, primo, il prenominato abate Tigri. Il quale nella *Guida di Pistoja* dice che ne' libri del Ceppo si trovano pagamenti fatti nel 1524 a Giovanni della Robbia.

Lamporecchio. — Nella chiesa di Santo Stefano è una gran tavola di terra cotta colorita. Vi è rappresentata la Visitazione nel mezzo, ed ai lati san Rocco a destra e san Sebastiano a sinistra, figure grandi al vero. Sopra è lo Spirito Santo tra due angeli. Nel colmo è il Redentore in mezzo a due angeli. Nei pilastri teste e busti di santi. Nella base è san Giovanni Battista a destra, e santo Stefano a sinistra. Figure di mezzana grandezza. Ai lati della tavola sono festoni di frutta e di foglie. In alto si legge: *Et unde hoc mihi veniat Mater Domini mei ad me.* Ed in basso: *Magnificat anima mea in Domino et exultavit spiritus in Deo salutem meam.* Il gradino manca.

Cerreto Guidi. — Nella chiesa di San Leonardo è il fonte battesimale di forma ottangolare, ne' cui specchi sono rappresentati i fatti della Vita di Gesù Cristo. Nelle cantonate sono festoni di frutti tramezzati da un arme, col campo diviso; nella parte superiore è rosso con un leone rampante; nella inferiore che è azzurro sono tre fascie o onde d'oro. In una delle cantonate è scritto. AN · S · MDXI. Questo fonte stato per molto tempo nel giardino della casa Maggi, già Orsini, fu ultimamente tolto di là e trasportato in pezzi nella detta chiesa: ma rimesso insieme con sì poca cura, che alcuni pezzi sono fuori del loro luogo.

Alvernia. — Nella chiesa del convento è una grande tavola da altare coll'Ascensione di Nostro Signore. Fu fatta fare dalla famiglia Ridolfi. Figure bianche grandi al naturale su fondo azzurro.

In altro altare è l'Annunziazione, figure due terzi del vero, bianche su fondo azzurro, fatto a spese dei Niccolini.

La Natività, posta di contro all'antecedente, è ricca di figure, e fu commessa dai Niccolini.

La Morte di Gesù Cristo, bellissimo quadro di figure grandi al naturale, bianche su fondo azzurro, è nella cappella delle Stimate: lavoro fatto fare dagli Alessandri.

Una Pietà con molte figure di santi, a principio del corridojo che conduce alla cappella delle Stimate. A colori.

È similmente a colori e ricca di figure la Gloria della Madonna, fatta fare dalla famiglia Rucellai per la cappella detta degli Angioli.

Bibbiena. — Nella chiesa di San Lorenzo. Due tavole d'altare poste di contro, nell'una è rappresentata la Deposizione di croce e nell'altra la Natività di Gesù, con figure alte la metà del vero; sono bianche coi volti e le mani senza invetriare sul fondo azzurro. Vi è l' arme gentilizia del cardinale Bernardo Dovizi.

Memennano. — Nella parrocchia di San Matteo trovasi un quadro rappresentante l'Ascensione, con figure che sono due terzi del vero, bianche sul fondo azzurro. Le fa contorno una corona di serafini ed una corda con frequenti nodi. È uno dei più belli che si possano vedere de'lavori Robbiani.

Poppi. — Nella chiesa delle monache un quadro da altare rappresentante la Nascita di Cristo, in figure bianche, coi volti e le mani senza vernice, sul fondo azzurro. È di bella e ricca composizione, ed ha il gradino molto guasto con piccole figure.

Sulla porta di detta chiesa è Maria addolorata col figlio morto sulle ginocchia, perfettamente modellato.

Fuori di porta a Badia, sulla casa di un contadino appartenente ai Rilli, tabernacolo con figure colorate, che rappresenta la Vergine che dà la cintola a san Tommaso.

Porrena. — Parrocchia a due miglia da Poppi. All'altare è un quadro (alquanto guasto) con figure a colori rappresentante l'Assunzione di Maria con molti santi.

Santa Maria delle Grazie. — Santuario di bell'architettura che credesi del Sangallo, a due miglia da Stia sulla montagna della Falterona. Tutto il presbiterio è ornato di quadri Robbiani, di figure bianche sul fondo azzurro, rappresentanti i principali fatti della vita di Maria.

Montemignajo. — Gran tabernacolo sulla pubblica via rappresentante a colori la Vergine in gloria con molti santi.

Prato. — A Sant'Anna, nel vestibolo che dal convento mette in chiesa, è un tabernacolo con nicchia, che serve per le abluzioni. Nel mezzo è la Madonna col Bambino, e due angeli in adorazione. Quattro putti, due dei quali sorreggono festoni di frutti e di fiori, e due abbracciano la croce sovrapposta, finiscono intorno intorno questo grazioso tabernacolo. Nel pilastro a destra è scritto: ANNO · M. D. XX. a sinistra: AVERARDUS ALAMANNI DE SALVIATIS FIERI FECIT. [1]

Dentro la lunetta sopra la porta della Cattedrale sono d'intero rilievo la Madonna col Bambino, ed i santi Stefano e Lorenzo, patroni della chiesa, ai quali fanno corona alcuni serafini. Quest'opera ch'è segnata coll'anno MCCCCLXXXIX, non può, come di recente è stato affermato nella *Descrizione della Cattedrale di Prato* (Prato 1846), essere di Luca Della Robbia, già da otto anni morto. Più ragionevole è crederla di Andrea suo nipote.

[1] Nel novembre del 1847 questo tabernacolo fu tolto da quello oscuro luogo e trasportato nella sagrestia di San Niccolò.

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLA VITA E DELLE OPERE DI LUCA DELLA ROBBIA

1399-1400. Nasce da Simone di Marco.

1431. Piglia a scolpire uno de' pergami o cantorie di marmo degli organi del Duomo di Firenze.

1437, 30 maggio. Gli sono allogati a fare cinque bassorilievi per il campanile di Santa Maria del Fiore.

1438, 20 aprile. Pattuisce di scolpire due altari di marmo per due cappelle di Santa Maria del Fiore, l'una intitolata a San Pietro, e l'altra a San Paolo.

1442. Scolpisce il tabernacolo del Corpo di Cristo per la cappella di San Luca nello Spedale di Santa Maria Nuova.

1443. Gli è commesso il colmo di terra cotta invetriata colla Resurrezione di Cristo per la prima sagrestia del Duomo di Firenze.

1446, 28 febbrajo. Si alloga in compagnia di Michelozzo di Bartolomeo e di Maso di Bartolomeo detto Masaccio a fare di bronzo la porta della prima sagrestia di Santa Maria del Fiore.

1446, 11 ottobre. Piglia a fare di terra cotta invetriata la storia dell'Ascensione di Nostro Signore con i dodici apostoli e la Madre, da collocarsi sopra la porta della seconda sagrestia del Duomo.

1448. Fa due angeli di terra cotta per la cappella del Corpo di Cristo nella detta chiesa.

1449. Fa per l'arco della porta maggiore di San Domenico di Urbino una Nostra Donna, san Domenico e san Pietro martire, mezze figure rilevate di terra cotta invetriata.

1449. Lavora uno spiritello, o puttino sopra la porta della cancelleria nel Palazzo de' Priori di Firenze.

1450. Finisce il colmo di terra cotta sopra la porta della seconda sagrestia.

1451, 5 agosto. Bernardo Gamberelli e Pagno di Lapo Portigiani da Fiesole stimano il detto lavoro lire 500, e i suddetti angeli per la cappella del Corpo di Cristo, lire 90.

1461. Insieme con Michelozzo dà a nettare i telai di bronzo della porta della prima sagrestia in Duomo, a Gio. di Bartolomeo.

1471, 19 febbrajo. Suo testamento.

1474, 27 giugno. Compisce la detta porta ed è pagato del resto del prezzo.

1481. Sua ultima portata al Catasto.

1482, 22 febbrajo. Muore ed è sepolto in San Pier Maggiore.

PAOLO UCCELLO

PITTORE FIORENTINO

(Nato nel 1397; morto nel 1475)

Paulo Uccello sarebbe stato il più leggiadro e capriccioso ingegno che avesse avuto da Giotto in qua l'arte della pittura, se egli si fusse affaticato tanto nelle figure ed animali, quanto egli si affaticò e perse tempo nelle cose di prospettiva; le quali, ancorchè sieno ingegnose e belle, chi le segue troppo fuor di misura, getta il tempo dietro al tempo, affatica la natura, e l'ingegno empie di difficultà, e bene spesso di fertile e facile lo fa tornar sterile e difficile, e se ne cava (da chi più attende a lei che alle figure) la maniera secca e piena di profili; il che genera il voler troppo minutamente tritar le cose: oltre che, bene spesso si diventa solitario, strano, malinconico e povero; come Paulo Uccello, il quale, dotato dalla natura d'un ingegno sofistico e sottile, non ebbe altro diletto, che d'investigare alcune cose di prospettiva difficili ed impossibili;[1] le quali, ancorchè capricciose fussero e belle, l'impedirono nondimeno tanto nelle figure, che

[1] *La prima arte di Paolo fu l'orafo. Di ciò abbiamo non dubbia testimonianza nel Patch, *Le Porte di San Giovanni di Firenze incise e illustrate* (Firenze, 1774): dove, tra' lavoranti alla prima porta del Ghiberti (allogatagli nel 1403: vedi il Commentario alla Vita del Ghiberti), è nominato ancora Paolo di Dono, garzone di bottega, ch'è Paolo Uccello, come vedremo più sotto. Nella Vita di Antonio Veneziano, il Vasari lo fa scolare di lui: ma questo trova dif-

poi, invecchiando, sempre le fece peggio.[1] E non è dubbio che chi con gli studj troppo terribili violenta la natura, sebbene da un canto egli assottiglia l'ingegno, tutto quel che fa, non par mai fatto con quella facilità e grazia che naturalmente fanno coloro che temperatamente, con una considerata intelligenza piena di giudizio, mettono i colpi a'luoghi loro, fuggendo certe sottilità che più presto recano addosso all'opere un non so che di stento, di secco, di difficile, di cattiva maniera, che muove a compassione chi le guarda, piuttosto che a maraviglia: atteso che l'ingegno vuol essere affaticato quanto l'intelletto ha voglia di operare, e che 'l furore è acceso; perchè allora si vede uscirne parti eccellenti e divini, e concetti maravigliosi. Paulo, dunque, andò, senza intermettere mai tempo alcuno, dietro sempre alle cose dell'arte più difficili; tanto che ridusse a perfezione il modo di tirare le prospettive dalle piante de'casamenti e da'profili degli edifizj, condotti insino alle cime delle cornici e de'tetti, per via dell'intersecare le linee, facendo che elle scortassino e diminuissino al centro, per avere prima fermato o alto o basso dove voleva la veduta dell'occhio: e tanto, insomma, si adoperò in queste difficultà, che introdusse via, modo e regola di mettere le figure in su'piani, dove

ficoltà nelle date dell'ultime memorie che si conoscono del Veneziano, con questa del 1403, che pare il primo ricordo della carriera artistica dell'Uccello.

† Paolo fu figliuolo di Dono di Paolo barbiere e chirurgo nativo di Pratovecchio, fatto cittadino fiorentino nel 1373. Dono sposò nel 1387 Antonia di Giovanni Castello del Beccuto. Nella portata al catasto del 1427 fatta in nome di Paolo è detto che egli ha 30 anni, che *andossi con Dio* più *di due anni fa*, e che è a *Vinegia*. In quella del 1430 è tuttavia assente, ma nell'altra del 1433 è già ritornato. Prima di partire per Venezia Paolo fece testamento rogato da ser Matteo Sofferoni a'5 d'agosto 1425, riferito dal Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, p. 147. Che egli dimorasse tuttavia in Venezia nel 1432, lo abbiamo da una lettera che gli Operaj del Duomo di Firenze scrissero in quell'anno a'23 di marzo a messer Pietro Beccanugi oratore fiorentino appresso la Repubblica di Venezia, perchè s'informasse d'un certo Paolo di Dono (Uccello) fiorentino dimorante colà, il quale nel 1425 aveva fatto di musaico un San Pietro sulla facciata di San Marco, e dicesse di che sufficenza fosse in quell'esercizio.

[1] « Rade volte nasce un ingegno bello (così cominciava questa Vita nella

elle posano i piedi, e di mano in mano dove elle scortassino, e diminuendo a proporzione sfuggissino;[1] il che prima si andava facendo a caso. Trovò similmente il modo di girare le crociere e gli archi delle volte, lo scortare de' palchi con gli sfondati delle travi, le colonne tonde per far in un canto vivo del muro d'una casa che nel canto si ripieghino, e tirate in prospettiva rompano il canto, e lo faccia per il piano:[2] per le quali considerazioni si ridusse a starsi solo, e quasi salvatico, senza molte pratiche le settimane ed i mesi in casa, senza lasciarsi vedere. Ed avvengachè queste fussino cose difficili e belle, s'egli avesse speso quel tempo nello studio delle figure, ancorchè le facesse con assai buon disegno, l'avrebbe condotte del tutto perfettissime; ma consumando il tempo in questi ghiribizzi, si trovò, mentre che visse, più povero che famoso. Onde Donatello scultore, suo amicissimo, gli disse molte volte, mostrandogli Paulo mazzocchi[3] a punte a quadri tirati in prospettiva per diverse vedute, e palle a settantadue facce a punte di diamanti, e in ogni faccia brucioli avvolti su per e bastoni, e altre bizzarrie, in che spendeva e consumava il tempo: Eh! Paulo, questa tua prospettiva ti fa lasciare il certo per l'incerto: queste sono cose che non servono se non a questi che

prima edizione), che nelle invenzioni delle opere sue stranamente non sia bizzarro et capriccioso; et molto di rado fa la natura persona alcuna affaticante l'anima con lo intelletto, ch'ella, per contrappeso, non vi accompagni la ritrosia. Anzi, tanto può in questi sì fatti la solitudine e il poco diletto di servire altrui et fare piaceri nelle opere loro, che spesso la povertà li tiene di maniera impediti, che non possono, sebbene vogliono, alzarsi da terra; et pare loro che l'affaticarsi di continuo, et sempre la notte per gli scrittoi disegnare, sia la buona via et la vera virtù. Nè si accorgono che l'ingegno vuol essere affaticato quando la volontà pregna d'amore, nella voglia del fare, esprime certe cose divine; et non quando stanca et affaticata, sterilissime et secche cose vien generando, con sommo suo dolore, et con fastidio di chi la sforza ».

[1] E questo, e l'altro che vien dopo, non è certamente piccolo vanto.

[2] Forse e *lo facciano parer piano*, come piacque leggere al Bottari.

[3] Cerchi armati di punte, o anche nudi, posti sopra l'arme delle famiglie (Vedi la nota 2, pag. 215). L'Orlandi nell'*Abbeced. Pitt.* non intese questa parola, e fece il nostro Paolo del casato de' Mazzocchi.

fanno le tarsie; perciocchè empiono i fregi di bruciolí, di chiocciole tonde e quadre, e d'altre cose simili.

Le pitture prime di Paulo furono in fresco, in una nicchia bislunga tirata in prospettiva nello spedale di Lelmo;[1] cioè un Sant'Antonio Abate, e San Cosimo e Damiano che lo mettono in mezzo. In Annalena, monastero di donne,[2] fece due figure; e in Santa Trinita, sopra alla porta sinistra dentro alla chiesa, in fresco, storie di San Francesco: cioè il ricevere delle stimate, il riparare alla chiesa reggendola con le spalle, e lo abboccarsi con San Domenico.[3] Lavorò ancora in Santa Maria Maggiore in una cappella, allato alla porta del fianco che va a San Giovanni, dove è la tavola e predella di Masaccio, una Nunziata in fresco:[4] nella qual fece un casamento degno di considerazione, e cosa nuova e difficile in quei tempi, per essere stata la prima che si mostrasse con bella maniera agli artefici, e con grazia e proporzione, mostrando il modo di fare sfuggire le linee, e fare che in un piano lo spazio che è poco e piccolo, acquisti tanto che paia assai lontano e largo; e coloro che con giudizio sanno a questo con grazia aggiugnere l'ombre a'suoi luoghi ed i lumi con colori, fanno senza dubbio che l'occhio s'inganna, che pare che la pittura sia viva e di rilievo. E non gli bastando questo, volle anco mostrare maggiore difficultà in alcune colonne che scortano per

[1] Di Lelmo o di Lemmo, poi di San Matteo, posto nel luogo ove è ora (dal 1784 in poi) l'Accademia di Belle Arti. Ebbe nome da Lemmo Balducci suo fondatore, il cui busto ancor si conserva nel prospetto della prima scala dopo l'ingresso, e la cui arme ancor si vede nell'esterno della fabbrica presso la cantonata tra la via della Sapienza e la via del Cocomero (oggi via Ricasoli). Le pitture ivi fatte da Paolo più non si veggono.

[2] Volle o dovea dire il luogo, ove fu poi il monastero di Annalena, posteriore di ventitrè anni. Distrutto il monastero, anche le figure ivi dipinte sono perite.

[3] Anche queste storie sono perite.

[4] La Nunziata, di cui parla il Vasari, da un pezzo non v'è più; come non v'è più la tavola di Masaccio.

via di prospettiva, le quali ripiegandosi rompono il canto vivo della volta, dove sono i quattro Evangelisti; la qual cosa fu tenuta bella e difficile: ed in vero, Paolo in quella professione fu ingegnoso e valente. Lavorò anco in San Miniato fuor di Fiorenza in un chiostro, di verdeterra ed in parte colorito, le vite de' santi Padri:[1] nelle quali non osservò molto l'unione di fare d'un solo colore, come si deono, le storie; perchè fece i campi azzurri, le città di color rosso, e gli edificj variati secondo che gli parve: ed in questo mancò, perchè le cose che si fingono di pietra, non possono e non deono essere tinte d'altro colore. Dicesi che, mentre Paulo lavorava questa opera, un abate, che era allora in quel luogo, gli faceva mangiar quasi non altro che formaggio. Perchè essendogli venuto a noia, deliberò Paulo, come timido ch'egli era, di non vi andare più a lavorare: onde, facendolo cercar l'abate, quando sentiva domandarsi da' Frati, non voleva mai essere in casa; e, se per avventura alcune coppie di quell'ordine scontrava per Fiorenza, si dava a correre quanto più poteva, da essi fuggendo. Per il che due di loro più curiosi e di lui più giovani lo raggiunsero un giorno, e gli domandarono per qual cagione egli non tornasse a finir l'opera cominciata, e perchè veggendo Frati si fuggisse. Rispose Paulo: Voi mi avete rovinato in modo, che non solo fuggo da voi, ma non posso anco praticare nè passare dove siano legnaiuoli; e di tutto è stato causa la poca discrezione dell'abate vostro, il quale, fra torte e minestre fatte sempre col cacio, mi ha messo in corpo tanto formaggio, che io ho paura, essendo già tutto cacio, di non esser messo in opera per mastrice; e se più oltre continuassi, non sarei più forse Paulo, ma cacio. I Frati, partiti da lui con risa grandissime, dissero ogni cosa all'abate; il quale, fattolo tornare

[1] Che poi furono imbiancate.

al lavoro, gli ordinò altra vita che di formaggio. Dopo dipinse nel Carmine, nella cappella di San Girolamo dei Pugliesi, il dossale di San Cosimo e Damiano.[1] In casa de' Medici dipinse in tela a tempera alcune storie di animali,[2] de' quali sempre si dilettò, e per fargli bene vi mise grandissimo studio; e, che è più, tenne sempre per casa dipinti uccelli, gatti, cani, e d'ogni sorta di animali strani che potette avere in disegno, non potendo tenerne de' vivi per esser povero; e perchè si dilettò più degli uccelli che d'altro, fu cognominato Paulo Uccelli.[3] E in detta casa, fra l'altre storie d'animali, fece alcuni leoni che combattevano fra loro, con movenze e fierezze tanto terribili, che parevano vivi. Ma cosa rara era, fra l'altre, una storia, dove un serpente combattendo con un leone mostrava con movimento gagliardo la sua fierezza ed il veleno che gli schizzava per bocca e per gli occhi; mentre una contadinella, ch'è presente, guarda un bue fatto in iscorto bellissimo, del quale n'è il disegno proprio di mano di Paulo nel nostro Libro de' disegni: e similmente della villanella, tutta piena di paura e in atto di correre, fuggendo dinanzi a quegli animali. Sonovi similmente certi pastori molto naturali, ed un paese che fu tenuto cosa molto bella nel suo tempo; e nell'altre tele fece alcune mostre d'uomini d'arme a cavallo di quei tempi, con assai ritratti di naturale.[4] Gli fu fatto poi allogagione, nel chiostro di Santa Maria Novella, d'alcune storie; le

[1] Il tempo o l'incendio del 1771 lo ha fatto sparire.

[2] Delle quali non si ha più notizia.

[3] *Il suo nome fu Paolo di Dono, ovvero *Uccelli*, come egli stesso si chiama nella *portata* o denunzia del 1446 (vedi Gaye, I, 146).

[4] † Nell'inventario delle cose lasciate dal Magnifico Lorenzo de' Medici che si conserva nell'Archivio di Stato in Firenze, si legge che nella camera grande terrena erano « *Sei quadri corniciati atorno, e messi d'oro sopra la detta spalliera e sopra al lettuccio di braccia 4 di lunghezza, e alti braccia 9 1/2 dipinti:* cioè, *tre colla rotta di San Romano, e uno di battaglie di draghi e leoni, e uno della storia di Paris di mano di* Pagolo Uccello; *e uno di mano di* Francesco Pesello, *entrovi una chaccia* ».

prime delle quali sono, quando s'entra in chiesa nel chiostro, la creazione degli animali, con vario e infinito numero d'acquatici, terrestri e volatili. E perchè era capricciosissimo, e, come si è detto, si dilettava grandemente di far bene gli animali; mostrò in certi lioni che si vogliono mordere quanto sia di superbo in quelli, ed in alcuni cervi e daini la velocità ed il timore: oltre che sono gli uccelli ed i pesci con le penne e squamme vivissimi. Fecevi la creazione dell'uomo e della femmina, ed il peccar loro, con bella maniera, affaticata e ben condotta: ed in questa opera si dilettò far gli alberi di colore, i quali allora non era costume di far molto bene. Così ne'paesi egli fu il primo che si guadagnasse nome fra i vecchi di lavorare e quelli ben condurre a più perfezione, che non avevano fatto gli altri pittori innanzi a lui; sebbene di poi è venuto chi gli ha fatti più perfetti; perchè con tanta fatica non potè mai dar loro quella morbidezza nè quella unione che è stata data loro a'tempi nostri nel colorirli a olio. Ma fu bene assai che Paulo con l'ordine della prospettiva gli andò diminuendo e ritraendo come stanno quivi appunto, facendovi tutto quel che vedeva; cioè campi, arati, fossati, ed altre minuzie della natura, in quella sua maniera secca e tagliente: laddove, se egli avesse scelto il buono delle cose, e messo in opera quelle parti appunto che tornan bene in pittura, sarebbono stati del tutto perfettissimi. Finito ch'ebbe questo, lavorò nel medesimo chiostro, sotto due storie di mano d'altri,[1] e più basso[2] fece il Diluvio, con l'arca di Noè; ed in essa con tanta fatica e con tant'arte e diligenza lavorò i morti, la tempesta, il furore de'venti, i lampi delle saette, il troncare degli alberi, e la paura degli uomini, che più non si può dire. Ed in iscorto fece in

[1] *Cioè, dopo le storie (veramente d'altra mano) che seguono alla prima sopra descritta; ossia nella quarta arcata.

[2] *Anzi al contrario, perchè la storia del Diluvio è nella parte superiore.

prospettiva un morto, al quale un corbo gli cava gli occhi,[1] ed un putto annegato; che per aver il corpo pieno d'acqua fa di quello un arco grandissimo. Dimostrovvi ancora varj affetti umani: come il poco timore dell'acqua in due che a cavallo combattono, e l'estrema paura del morire in una femmina e in un maschio che sono a cavallo in su una bufola, la quale, per le parti di dreto empiendosi d'acqua, fa disperare in tutto coloro di poter salvarsi: opera tutta di tanta bontà ed eccellenza, che gli acquistò grandissima fama. Diminuì le figure ancora per via di linee in prospettiva, e fece mazzocchi ed altre cose in tal'opera certo bellissime. Sotto questa storia dipinse ancora l'inebriazione di Noè, col dispregio di Cam suo figliuolo (nel quale ritrasse Dello, pittore e scultore fiorentino, suo amico), e Sem e Iafet altri suoi figliuoli, che lo ricuoprono, mostrando esso le sue vergogne. Fece quivi parimente in prospettiva una botte che gira per ogni lato; cosa tenuta molto bella: e così una pergola piena d'uva, i cui legnami di piane squadrate vanno diminuendo al punto; ma ingannossi, perchè il diminuire del piano di sotto, dove posano i piedi delle figure, va con le linee della pergola, e la botte non va con le medesime linee che sfuggono: onde mi sono maravigliato assai, che un tanto accurato e diligente facesse un errore così notabile. Fecevi anche il sacrifizio dell'arca aperta, tirata in prospettiva, con gli ordini delle stanghe nell'altezza partita per ordine, dove gli uccelli stavano accomodati, quali si veggono uscir fuora volando in iscorto di più ragioni; e nell'aria si vede Dio Padre che appare sopra al sacrifizio che fa Noè con i figliuoli:

[1] *Non tutte le particolarità che ha già descritte e descrive più sotto il Vasari, oggi si riscontrano o bene si distinguono, perchè le storie di questo lato sono appunto le più danneggiate di quante se ne vedono in questo chiostro. Della storia del Diluvio si può vedere un intaglio nella tav. xxx della *Storia* del prof. Rosini; e dell'Ubriachezza di Noè, descritta più sotto, un altro assai debole nell'*Etruria Pittrice*.

e questa, di quante figure fece Paulo in questa opera, è la più difficile, perchè vola col capo in iscorto verso il muro, ed ha tanta forza, che pare che il rilievo di quella figura lo buchi e lo sfondi. Ed oltre ciò, ha quivi Noè attorno molti diversi ed infiniti animali bellissimi.[1] In somma, diede a tutta questa opera morbidezza e grazia tanta, che ell'è senza comparazione superiore e migliore di tutte l'altre sue: onde fu non pure allora, ma oggi grandemente lodata. Fece in Santa Maria del Fiore, per la memoria di Giovanni Acuto inglese, capitano de' Fiorentini, che era morto l'anno 1393, un cavallo di terra verde, tenuto bellissimo e di grandezza straordinaria; e sopra quello l'immagine di esso capitano, di chiaroscuro di color di verde terra, in un quadro alto braccia dieci, nel mezzo d'una facciata della chiesa:[2] dove tirò Paulo in prospettiva una gran cassa da morti, fingendo che il corpo vi fusse dentro; e sopra vi pose l'immagine di lui, armato da capitano, a cavallo.[3] La quale opera fu tenuta

[1] *Di questa storia ha dato un intaglio il D'Agincourt nella tav. CXLVI della *Pittura*.

[2] *Questa pittura, nel 1842, fu trasportata in tela, e collocata sopra la porta interna della facciata corrispondente alla navata destra del tempio.

† Fece Paolo nel 1434 un cartone dipinto per un occhio di vetro della cappella di San Zanobi nel Duomo di Firenze; e nel 1443 dipinse i cartoni dell'Ascensione, della Resurrezione, della Natività e dell'Annunziata per gli occhi della cupola. Stimò nel 1451 a' 13 di marzo il prezzo della pittura d'un tabernacolo fatta da Stefano d'Antonio a Santa Maria a Montici, e nel 1452 dipinse nella Libreria del Duomo la figura del Beato Andrea (Corsini).

[3] *Il Gaye (I, 536) riferisce una provvisione della Signoria del 22 agosto 1393 (st. c. 1394), colla quale si permette agli Operaj di Santa Reparata di potere, dentro un anno, far costruire una sepoltura per Giovanni Hauckwood, ossia l'Acuto, ornata di pietre e figure di marmo. Ma sembra che questo disegno non avesse altrimenti effetto; imperocchè in un libro di deliberazioni dell'Opera, che comincia dall'anno 1390, il Baldinucci trovò (non dice sotto quale anno) che fu stabilito di far disegnare da Angelo Gaddi e da Giuliano d'Arrigo pittori le sepolture, tanto di Giovanni Acuto, quanto di Piero Farnese, nella facciata della chiesa di Santa Reparata. Ma le parole del Baldinucci a questo proposito sono così confuse, e i passi de' documenti così incerti nelle date, che dubitiamo se anche questo disegno avesse effetto. Il fatto sta, che nel 1436 si delibera che « il capo maestro dell'Opere faccia disfare certo cavallo e persona di messer Gio- « vanni Aguto, fatto per Paolo Uccello, perchè non è dipinto come conviene; e

ed è ancora cosa bellissima[1] per pittura di quella sorta; e, se Paulo non avesse fatto che quel cavallo muove le gambe da una banda sola, il che naturalmente i cavalli non fanno,[2] perchè cascherebbono (il che forse gli avvenne, perchè non era avvezzo a cavalcare, nè pratico con cavalli, come con gli altri animali), sarebbe questa opera perfettissima; perchè la prospettiva di quel cavallo, che è grandissimo, è molto bella: e nel basamento vi sono queste lettere: PAULI UCCELLI OPUS. Fece nel medesimo tempo e nella medesima chiesa, di colorito, la sfera dell'ore sopra alla porta principale dentro la chiesa, con quattro

« lo stesso Paolo Uccello dipinga di nuovo di terra verde Giovanni Aguto e il « cavallo ». (BALDINUCCI, *Vita di Paolo Uccello*). Se la pittura che al presente si vede, è la prima o la seconda delle fatte da Paolo Uccello, non si può asserire.

† Per quel che riguarda la sepoltura dell'Acuto ecco quel che si raccoglie dai libri dell'Opera del Duomo. Con deliberazione del 2 dicembre 1395 fu commesso ad Angelo Gaddi e a Giuliano d'Arrigo detto Pesello pittori, di disegnare sulla parete della faccia interna della chiesa maggiore tra le due porte dal lato de'Cassettai le sepolture di Pietro Farnese e di Giovanni Acuto. E per questo lavoro furono stanziati dieci fiorini, qualora que'disegni fossero fatti secondo l'intenzione degli Operaj. Pare che questa pittura fosse fatta, ma per essersi coll'andare del tempo guasta, gli Operaj deliberarono ai 18 maggio 1436 che la figura di Giovanni Acuto si rifacesse; nel modo stesso e forma con cui altra volta fu dipinta. La qual deliberazione fu da loro rinnovata ai 26 del detto mese. E quattro giorni dopo, cioè a' 30, allogarono quella pittura a Paolo Uccello, nella facciata della chiesa maggiore *ubi erat pictus prius dictus dominus Johannes, de terra viridi pro salario per eorum offitium ordinando.* Ma non avendo il lavoro di Paolo soddisfatto gli Operaj, essi ordinarono al loro capomaestro che lo facesse distruggere, *quare non est pictus ut decet.* E nel 6 di luglio seguente deliberarono che Paolo Uccello dipingesse di nuovo in verde terra la figura a cavallo dell'Acuto: il qual lavoro essendo finito, fu a' 31 d'agosto commesso di stimarlo a Francesco di Benedetto di Caroccio degli Strozzi e a Simone di Nofri Buonaccorsi, due degli Operaj.

[1] Frase che può usarsi anch'oggi.

[2] Vedi su questo particolare, che fu soggetto di lunghe dispute, i dotti ragionamenti del Baldinucci. E vedi pure quelli del Cicognara, o a meglio dire del Fossombroni da lui citato, che in una memoria sul moto degli animali, inserita negli Atti della Società Italiana, mostra che « Paolo Uccello, contro cui fu tanto scritto e parlato per il cavallo dipinto nel Duomo di Firenze con due piedi alzati dalla parte destra, ha egual ragione che Giovan Bologna, il quale modellò il suo di bronzo con due piedi alzati diagonalmente ». Il cavallo di Paolo, indipendentemente dall'alzamento de' piedi, non piacque, e fu all'artefice, come narra il Baldinucci, dato ordine di rifarlo; ma è dubbio se l'ordine fosse eseguito.

teste ne' canti colorite in fresco.[1] Lavorò anco di colore di verde terra la loggia che è volta a ponente sopra l'orto del monasterio degli Angeli; cioè sotto ciascun arco una storia de' fatti di San Benedetto abbate, e delle più notabili cose della sua vita insino alla morte; dove, fra molti tratti che vi sono bellissimi, ve n'ha uno, dove un monasterio per opera del demonio rovina; e sotto i sassi e legni rimane un frate morto. Nè è manco notabile la paura d'un altro monaco, che fuggendo ha i panni che, girando intorno all'ignudo, svolazzano con bellissima grazia: nel che destò in modo l'animo agli artefici, che eglino hanno poi seguitato sempre questa maniera. È bellissima ancora la figura di San Benedetto, dove egli, con gravità e devozione, nel cospetto de' suoi monaci risuscita il frate morto. Finalmente, in tutte quelle storie sono tratti da essere considerati; e massimamente in certi luoghi, dove sono tirati in prospettiva infino agli embrici e tegoli del tetto. E nella morte di San Benedetto, mentre i suoi monaci gli fanno l'esequie e lo piangono, sono alcuni infermi e decrepiti a vederlo, molto belli. È da considerare ancora che, fra molti amorevoli e divoti di quel Santo, vi è un monaco vecchio con due gruccie sotto le braccia, nel quale si vede un affetto mirabile, e forse speranza di riaver la sanità. In questa opera non sono paesi di colore, nè molti casamenti o prospettive difficili; ma sì bene gran disegno, e del buono assai.[2] In molte case di Firenze sono assai quadri in prospettiva per vani di lettucci, letti, ed altre cose piccole, di mano del medesimo; ed in Gualfonda particolarmente, nell'orto che era de' Bartolini, è, in un terrazzo, di sua mano quattro storie in legname, piene di guerre; cioè cavalli e uomini armati, con portature di que' tempi bellissime: e fra gli

[1] Essendo la mostra dell'oriolo stata rimodernata più volte, non son rimaste di Paolo che le quattro teste di Profeti negli angoli, che forse son ritoccate.

[2] *Le pitture dell'Uccello nel monastero degli Angeli non esistono più.

uomini è ritratto Paulo Orsino, Ottobuono da Parma, Luca da Canale, e Carlo Malatesti signor di Rimini; tutti capitani generali di quei tempi. E i detti quadri furono a' nostri tempi, perchè erano guasti ed avevano patito, fatti racconciare da Giuliano Bugiardini, che piuttosto ha loro nociuto che giovato.[1]

Fu condotto Paulo da Donato a Padova,[2] quando vi lavorò; e vi dipinse nell'entrata della casa de' Vitali, di verde terra, alcuni giganti, che (secondo ho trovato in una lettera latina che scrive Girolamo Campagnola a M. Leonico Tomeo filosofo)[3] sono tanto belli, che Andrea Mantegna ne faceva grandissimo conto.[4] Lavorò

[1] *Di queste quattro storie di *legname* molto grandi, una soltanto sin ora si conosceva; quella cioè che si conserva nella R. Galleria degli Uffizj, la quale è autenticata dal nome del pittore, scritto in basso nell'angolo a destra così: PAVLI VCELI. OPVS. Delle altre tre si è ignorata la sorte fino a che, in quest'anno (1848), fu dato di ritrovarne due (una delle quali molto conservata) ai signori Francesco Lombardi ed Ugo Baldi, colle quali hanno arricchito la loro preziosa raccolta da noi altrove nominata. La quarta battaglia si ha sospetto che andasse in Inghilterra.

† Quella che rappresenta la battaglia di Sant'Egidio accaduta il 7 di luglio 1416, nella quale Carlo Malatesta e Galeazzo suo nipote furono fatti prigionieri da Braccio di Montone, passò dai Bartolini in possesso de' Giraldi, dai quali l'acquistarono nel 1844 i signori Lombardi e Baldi. E da essi fu venduta nel 1857 alla Galleria Nazionale di Londra, dove presentemente si vede sotto il numero 583. (Vedi WORNUM, *Catalogue of the pictures in the National Gallery*. London 1863, pag. 236). Una terza battaglia passò dalla collezione Campana nel Museo Napoleone III al Louvre. (Vedi REISET, *Notice des tableaux du Musée Napoléon III*. Paris 1863).

[2] *Fuori di patria, lavorò anche ad Urbino. Ciò attestano alcune partite dell'anno 1468, tratte dal libro B della Compagnia del *Corpus Domini*, per la quale Paolo dipinse una tavola, riferite dal P. Pungileoni a pag. 75 del suo *Elogio di Giovanni Santi*.

[3] *Di Girolamo Campagnuolo o Campagnuola parla il Vasari nella Vita del Mantegna e dello Scarpaccia; di Leonico Tomeo, nella Vita del Mantegna.

[4] *In Padova agli Eremitani in casa dei Vitaliani, « li Giganti de chiaro e « scuro furono de mano de Paulo Uccello fiorentino, che li fece uno al giorno « per prezio de ducato uno l'uno ». Il Morelli nella nota, colla quale illustra questo passo dell'*Anonimo* scrittore, dopo aver riportate le parole del Vasari, soggiunge: « Così il Vasari nella Vita di Paolo Uccello, dove avendo errato nel chiamare « Vitali li Vitaliani, gente nobilissima di Padova, altri ancora ha indotto nell'er« rore medesimo. Anche l'Anonimo nostro aveva qui malamente scritto *in casa « de' Vitelliani*, siccome facilmente il volgo diceva ».

Paulo, in fresco, la volta de' Peruzzi a triangoli in prospettiva; ed in su i cantoni dipinse, nelle quadrature, i quattro elementi, ed a ciascuno fece un animale a proposito: alla terra una talpa, all'acqua un pesce, al fuoco la salamandra, ed all'aria il camaleonte che ne vive e piglia ogni colore. E perchè non ne aveva mai veduti, fece un cammello che apre la bocca ed inghiottisce aria, empiendosene il ventre:[1] simplicità certo grandissima, alludendo per lo nome del cammello a un animale che è simile a un ramarro secco e piccolo, col fare una bestiaccia disadatta e grande. Grandi furono veramente le fatiche di Paulo nella pittura, avendo disegnato tanto, che lasciò a' suoi parenti, secondo che da loro medesimi ho ritratto, le casse piene di disegni. Ma sebbene il disegnare è assai, meglio è nondimeno mettere in opera, poichè hanno maggior vita l'opere che le carte disegnate. E sebbene nel nostro Libro de' disegni sono assai cose di figure, di prospettive, d'uccelli e d'animali belli a maraviglia; di tutti è migliore un mazzocchio[2] tirato con linee sole, tanto bello, che altro che la pacienza di Paulo non lo avrebbe condotto. Amò Paulo, sebbene era persona stratta, la virtù degli artefici suoi; e, perchè ne rimanesse ai posteri memoria, ritrasse di sua mano, in una tavola lunga, cinque uomini segnalati, e la teneva in casa per memoria loro: l'uno era Giotto pittore, per il lume e principio dell'arte; Filippo di ser Brunelleschi, il secondo, per l'architettura; Donatello per la scultura; e se stesso per la prospettiva ed animali; e per la ma-

[1] Queste pitture sono affatto perite.

[2] Il Varchi nella sua storia, lib. IX, descrive il mazzocchio dicendo: « Il cappuccio ha tre parti: il mazzocchio, il quale è un cerchio di botte coperto di panno, che gira e fascia intorno la testa di sopra, soppannato dentro di rovescio, e copre tutto il capo ». Di qui il nome di mazzocchi dato dal Vasari più sopra a' cerchj posti sopra l'arme delle famiglie. Questi cerchj tirava Paolo di prospettiva, operazione allora difficile, onde addestrarsi a tirar di prospettiva le basi delle colonne.

tematica Giovanni Manetti, suo amico, col quale conferiva assai e ragionava delle cose di Euclide.[1] Dicesi che, essendogli dato a fare sopra la porta di San Tommaso in Mercato Vecchio lo stesso Santo che a Cristo cerca la piaga, che egli mise in quell'opera tutto lo studio che seppe, dicendo che voleva mostrar in quella quanto valeva e sapeva: così fece fare una serrata di tavole, acciò nessuno potesse vedere l'opera sua se non quando fusse finita. Perchè, scontrandolo un giorno Donato tutto solo, gli disse: E che opera fia questa tua, che così serrata la tieni? Al quale respondendo Paulo disse: Tu vedrai, e basta. Non lo volle astringer Donato a dir più oltre, pensando, come era solito, vedere quando fusse tempo, qualche miracolo. Trovandosi poi una mattina Donato per comperare frutte in Mercato Vecchio, vide Paulo che scopriva l'opera sua;[2] perchè salutandolo cortesemente, fu dimandato da esso Paulo, che curiosamente desiderava udirne il giudizio suo, quello che gli paresse di quella pittura. Donato, guardato che ebbe ben bene, disse: Eh, Paolo; ora che sarebbe tempo di coprire, e tu scuopri! Allora, contristandosi Paolo grandemente, si sentì avere di quella sua ultima fatica molto più biasimo, che non aspettava di averne lode; e non avendo ardire, come avvilito, d'uscir più fuora, si rinchiuse in

[1] *Nella prima edizione il Vasari attribuisce a Masaccio questa tavola che a'suoi tempi era in casa di Giuliano da San Gallo. Oggi non ne abbiamo più notizia.

† Questa tavoletta acquistata nel 1847 alla vendita del signor Steven per la somma di 1467 franchi, si conserva oggi nel Museo del Louvre. Circa alle persone che vi sono ritratte in busto, starebbe tutto bene quel che dice il Vasari, se in luogo di Giovanni Manetti si mettesse Antonio Manetti. Un matematico insigne di nome Giovanni e di cognome Manetti non si sa che sia stato; mentre è certissimo che in Firenze fu di quella nobile famiglia a'tempi dell'Uccello un Antonio matematico, cosmografo ed architetto, del quale ci riserbiamo di parlare più a lungo nella Vita di Filippo Brunellesco. E questo è anche confermato dal sapersi che in quella tavoletta sopra il ritratto del Manetti è scritto ***Antonius Manetti.*** Ma il Vasari nella prima edizione lo chiama Antonio.

[2] Essa già da un pezzo è perita.

casa, attendendo alla prospettiva, che sempre lo tenne povero ed intenebrato insino alla morte. E così divenuto vecchissimo, e poca contentezza avendo nella sua vecchiaia, si morì l'anno ottantatreesimo della sua vita, nel 1432,[1] e fu sepolto in Santa Maria Novella.[2]

Lasciò di sè una figliuola che sapeva disegnare,[3] e la moglie; la quale soleva dire, che tutta la notte Paulo stava nello scrittoio per trovare i termini della prospettiva, e che quando ella lo chiamava a dormire, egli le diceva: Oh che dolce cosa è questa prospettiva! Ed in vero, s'ella fu dolce a lui, ella non fu anco se non cara ed utile per opera sua a coloro che in quella si sono dopo lui esercitati.

[1] *Intorno all'anno della nascita di Paolo Uccello non siamo ben certi, perchè le varie denunzie di beni da lui fatte in diversi anni non vanno d'accordo nel computo. Due di esse ne assegnano il 1396, due altre il 1397, ed una il 1402. Noi ci terremo tra il 1396 e 1397, come ai dati che più si combinano tra loro. Nemmeno è certo l'anno della sua morte: ma saremo vicini a trovarlo, se voglia correggersi in 1472 l'anno 1432 evidentemente errato dallo stampatore. Posta la nascita di Paolo al 1396, il termine della sua vita all'anno ottantatreesimo, la sua morte cadrà al 1479. (Vedi Gaye, *Carteggio* ecc., I, 146-47).

† Quanto all'anno della sua nascita egli nelle sue più antiche portate al Catasto, cioè in quelle del 1427, 1430 e 1433, costantemente lo assegna al 1397, e rispetto alla sua morte, noi sappiamo dai libri de'morti di Firenze che essa accadde nel 1475, agli 11 di dicembre. Paolo fu sepolto in Santo Spirito, nell'avello che Dono suo padre si era fatto per sè e per i suoi discendenti.

[2] « Nella morte di costui (così il Vasari nella prima edizione) furono fatti molti epigrammi e latini e volgari, de'quali mi basta porre solamente questo:

Zeusi et Parrasio ceda et Polignoto
Ch'io fei l'arte una tacita natura:
Diei affetto et forza ad ogni mia figura,
Volo agli uccelli, a' pesci il corso e'l noto.

[3] † Di nome Antonia. Fu monaca carmelitana, nacque nel 1456 e morì nel 9 febbrajo 1491. Nel libro de'morti di Firenze è detta *pittoressa*.

ALBERETTO

DI

PAOLO UCCELLO

PAOLO

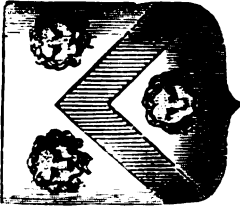
Dono
da Pratovecchio
barbiere e chirurgo
fatto cittadino di Firenze nel 1373
moglie
Antonia di Gio. Castello
del Beccuto

PAOLO pittore
n. 1397 † 1475
moglie
Tommasa di Benedetto Malifici

Antonia pittoressa
n. 1456 † 1491, 9 febbrajo
monaca carmelitana

Donato
n. 1453 † 1497, 16 luglio
moglie
Ginevra di Bernardo Parenti

Caterina
marito
Pera di Bartolommeo Baldovinetti

Donato *nel quale passarono i beni dell'eredità di Paolo Uccello*

LORENZO GHIBERTI

SCULTORE FIORENTINO [1]

(Nato nel 1378; morto nel 1455)

Non è dubbio, che in tutte le città, coloro che con qualche virtù vengono in qualche fama fra gli uomini, non siano il più delle volte un santissimo lume d'esempio a molti che dopo loro nascono ed in quella medesima età vivono; oltra le lodi infinite e lo straordinario premio ch'essi vivendo ne riportano. Nè è cosa che più desti gli animi delle genti e faccia parere loro men fa-

[1] *Nella prima edizione il Vasari chiamò il Ghiberti *pittore*; e il Bottari non seppe perchè, considerando che egli non si applicò alla pittura che nel principio della sua vita artistica, e l'alta fama, a cui salì, gli venne dalla perizia sua nell'arte del getto. Ciò nondimeno questa denominazione non è strana, imperciocchè il genio del Ghiberti era maravigliosamente portato al pittorico. *L'animo mio alla pittura era in grande parte volto*, dice egli nel suo *Commentario*; e difatti, chi consideri attentamente i suoi lavori, potrà facilmente accorgersi ch'ei dette al nudo e alle pieghe de' panni una leggiadria ed una plasticità tutta propria e particolare: le quali cose derivano non tanto dalla forma, quanto dagli sbattimenti dell'ombre; e rivelano nel Ghiberti una forte inclinazione alla pittura. Ma quello che viemaggiormente conferma ciò, è l'aver egli introdotto nei bassorilievi la prospettiva lineare, per mezzo della quale ei potè svincolare dalle semplici leggi dello stile la scultura, e trasportarla nell'incerta periferia del pittorico. Le storie della porta principale di San Giovanni non sono disposte come bassorilievi, ma come vere pitture; e a tutti i difetti che derivar debbono da una tale disposizione delle masse corporee, congiungono una vaghezza non mai abbastanza conosciuta.

ticosa la disciplina degli studj, che l'onore e l'utilità che si cava poi dal sudore delle virtù; perciocchè elle rendono facile a ciascheduno ogni impresa difficile, e con maggiore impeto fanno accrescere la virtù loro, quando con le lodi del mondo s'inalzano; per che infiniti, che ciò sentono e veggono, si mettono alle fatiche, per venire in grado di meritare quello che veggono aver meritato un suo compatriota; e per questo anticamente o si premiavano con ricchezze i virtuosi, o si onoravano con trionfi ed immagini. Ma perchè rade volte è che la virtù non sia perseguitata dall'invidia, bisogna ingegnarsi, quanto si può il più, ch'ella sia da una estrema eccellenza superata, o almeno fatta gagliarda e forte a sostenere gl'impeti di quella: come ben seppe, e per meriti e per sorte, Lorenzo di Cione Ghiberti, altrimenti di Bartoluccio; il quale meritò da Donato scultore e Filippo Brunelleschi architetto e scultore, eccellenti artefici, esser posto nel luogo loro, conoscendo essi in verità, ancora che il senso gli strignesse forse a fare il contrario, che Lorenzo era migliore maestro di loro nel getto. Fu veramente ciò gloria di quelli, e confusione di molti, i quali, presumendo di sè, si mettono in opera ed occupano il luogo dell'altrui virtù; e non facendo essi frutto alcuno, ma penando mille anni a fare una cosa, sturbano ed opprimono la scienza degli altri con malignità e con invidia.

Fu, dunque, Lorenzo figliuolo di Bartoluccio Ghiberti:[1] e dai suoi primi anni imparò l'arte dell'orefice col padre, il quale era eccellente maestro, e gl'insegnò quel mestiero: il quale da Lorenzo fu preso talmente, ch'egli

[1] *Lorenzo nacque da Cione di ser Buonaccorso, e da madonna Fiore, la quale, morto Cione, fu sposata da Bartolo di Michele. In quei documenti a lui spettanti, che sono avanti al 1443, egli si dice sempre Lorenzo di Bartoluccio, o Lorenzo di Bartolo: ma dacchè in quell'anno, essendo egli tratto dell'uffizio de'Dodici Buonomini, si tentò d'opporsi alla sua elezione col calunniare la sua legittimità; egli d'allora in poi si disse sempre Lorenzo di Cione, e non più col nome del patrigno. Se veramente egli fosse figliuolo di Cione oppur di Bartolo,

lo faceva assai meglio che il padre. Ma, dilettandosi molto più dell'arte della scultura e del disegno, maneggiava qualche volta colori, ed alcun'altra gettava figurette piccole di bronzo, e le finiva con molta grazia. Dilettossi anco di contraffare i conj delle medaglie antiche; e di naturale, nel suo tempo, ritrasse molti suoi amici. E mentre egli, con Bartoluccio lavorando, cercava acquistare in quella professione, venne in Fiorenza la peste l'anno 1400, secondo che racconta egli medesimo in un Libro di sua mano, dove ragiona delle cose dell'arte, il quale è appresso al reverendo messer Cosimo Bartoli, gentiluomo fiorentino: alla quale peste aggiuntesi alcune discordie civili ed altri travagli della città, gli fu forza partirsi ed andarsene in compagnia d'un altro pittore in Romagna; dove in Arimini dipinsero al signor Pandolfo Malatesti una camera e molti altri lavori, che da lor furono con diligenza finiti e con soddisfazione di quel signore, che ancor giovanetto si dilettava assai delle cose del disegno: non restando perciò in quel mentre Lorenzo di studiare le cose del disegno, nè di lavorare di rilievo cera, stucchi, ed altre cose simili; conoscendo egli molto bene che sì fatti rilievi piccoli sono il disegnare degli scultori, e che senza cotale disegno non si può da loro condurre alcuna cosa a perfezione. Ora, non essendo stato molto fuor della patria, cessò la pestilenza: onde la signoria di Fiorenza e l'arte dei Mercatanti deliberarono (avendo in quel tempo la scultura gli artefici suoi in eccellenza, così forestieri come fiorentini), che si dovesse, come si era già molte volte ragionato, fare l'altre due porte di

non disputeremo: sebbene qualcosa di vero nell'accusa vi sarà stato: ma il fatto è che la Repubblica accettò le difese, e lo assolvette. L'istrumento, ch'è del 1444, contenente la tamburazione, ossia la segreta accusa contro il Ghiberti, con tutte le giustificazioni e verificazioni della legittimità sua, e dell'abilità sua a' pubblici uffizj, fu noto al Baldinucci, che ne dette soltanto la *tamburazione*; e fu stampato più estesamente dal Gaye (*Carteggio* ecc., I, 148-155) e per intero dal Gualandi (*Memorie di Belle Arti* ecc., Serie IV, 17-31).

San Giovanni, tempio antichissimo e principale di quella città. E ordinato fra di loro che si facesse intendere a tutti i maestri che erano tenuti migliori in Italia, che comparissino in Fiorenza per fare esperimento di loro in una mostra d'una storia di bronzo, simile a una di quelle che già Andrea Pisano aveva fatto nella prima porta; fu scritto questa deliberazione da Bartoluccio a Lorenzo, che in Pesaro lavorava, confortandolo a tornare a Fiorenza a dar saggio di sè: che questa era una occasione da farsi conoscere e da mostrare l'ingegno suo: oltra ch' e' ne trarrebbe sì fatto utile, che nè l'uno nè l'altro arebbono mai più bisogno di lavorare pere.[1] Mossero l'animo di Lorenzo le parole di Bartoluccio di maniera, che, quantunque il signor Pandolfo ed il pittore e tutta la sua corte gli facessino carezze grandissime, prese Lorenzo da quel signore licenza e dal pittore: i quali pur con fatica e dispiacere loro lo lasciaron partire, non giovando nè promesse nè accrescere provvisione, parendo a Lorenzo ognora mille anni di tornare a Fiorenza. Partitosi, dunque, felicemente alla sua patria si ridusse. Erano già comparsi molti forestieri, e fattosi conoscere ai consoli dell'Arte: da' quali furono eletti di tutto il numero sette maestri, tre fiorentini e gli altri toscani; e fu ordinato loro una provvisione di danari; e che fra un anno, ciascuno dovesse aver finito una storia di bronzo, della medesima grandezza ch' erano quelle della prima porta, per saggio. Ed elessero che dentro si facesse la storia, quando Abraam sacrifica Isac suo figliuolo: nella quale pensorono dovere aver i detti maestri che mostrare quanto alle difficultà dell'arte, per essere storia che ci va dentro paesi, ignudi, vestiti, ed animali; e si potevano far le prime figure di rilievo, e le seconde di mezzo, e le terze di basso. Furono i concorrenti di questa opera

[1] Una specie d'orecchini, così allora chiamati dalla lor forma. Nella prima edizione si legge *opere*; ma questa lezione è evidentemente sbagliata.

Filippo di ser Brunellesco, Donato e Lorenzo di Bartoluccio fiorentini, e Iacopo della Quercia sanese, e Niccolò d'Arezzo suo creato, Francesco di Valdambrina, e Simone da Colle detto de' bronzi;[1] i quali tutti, dinanzi a' consoli, promessero dare condotta la storia nel tempo detto. E ciascuno alla sua dato principio con ogni studio e diligenza, mettevano ogni lor forza e sapere per passare d'eccellenza l'un l'altro, tenendo nascoso quel che facevano segretissimamente, per non raffrontare nelle cose medesime. Solo Lorenzo, che avea Bartoluccio che lo guidava e gli faceva far fatiche e molti modelli innanzi che si risolvessino di mettere in opera nessuno, di continuo menava i cittadini a vedere, e talora i forestieri che passavano, se intendevano del mestiero, per sentire l'animo loro: i quali pareri furon cagione ch'egli condusse un modello molto ben lavorato e senza nessun difetto. E così, fatte le forme e gittatolo di bronzo, venne benissimo; onde egli, con Bartoluccio suo padre, lo rinettò con amore e pazienza tale, che non si poteva condurre nè finire me-

[1] *Il Ghiberti dice che furono sei i concorrenti, ma poi ne nomina sette: sbaglio che viene dall'aver fatto di Niccolò d'Arezzo e di Niccolò Lamberti due differenti persone, mentre non sono che una sola; come abbiamo mostrato nelle note alla Vita di Niccolò d'Arezzo (pag. 135). Qui il Vasari ne pone sette, aggiungendovi per di più Donatello; il quale vuolsi escludere, perciocchè a quel tempo egli contava solamente 17 anni. Egli ebbe solamente mano più tardi al lavorio delle porte, come vedremo nel Commentario posto in fine. Francesco di Valdambrina, è Francesco di Domenico del Valdambrino, o Valdambrini, orafo e scultore senese.

† Di Simone da Colle detto de' Bronzi non c'è riuscito di trovar notizie. Nell'annotare la Vita di Niccolò di Piero d'Arezzo, noi credemmo che il Ghiberti nominando nel suo *Commentario* tra i concorrenti alle porte di San Giovanni Niccolò d'Arezzo e Niccolò Lamberti, non indicasse che una sola persona sotto due appellazioni diverse. Ma ora dobbiamo confessare che noi c'ingannammo: perchè mediante alcuni documenti venutici sott'occhio in questi giorni siamo fatti accorti che que' due artefici sono veramente diversi e distinti, cioè che in colui dal Ghiberti chiamato Niccolò d'Arezzo si debba riconoscere Niccolò di Luca Spinelli orefice e fratello di Spinello pittore aretino (Vedi l'Albero genealogico alla Vita di questo pittore nel tom. I) e che Niccolò Lamberti non sia altri che Niccolò di Piero d'Arezzo, del quale scrive la Vita il Vasari. Da ciò ne verrebbe che i concorrenti a quel lavoro fossero stati sette, come dice il Ghiberti, e che tra questi si dovessero annoverare Niccolò Spinelli e Niccolò Lamberti aretini.

glio. E venuto il tempo che si aveva a vedere a paragone, fu la sua e le altre di quei maestri finite del tutto, e date a giudizio dell'Arte de'Mercatanti. Perchè, vedute tutte da'consoli e da molti altri cittadini, furono diversi i pareri che si fecero sopra di ciò. Erano concorsi in Fiorenza molti forestieri, parte pittori e parte scultori, ed alcuni orefici, i quali furono chiamati dai consoli a dover dar giudizio di queste opere, insieme con gli altri di quel mestiere che abitavano in Fiorenza. Il qual numero fu di trentaquattro persone, e ciascuno nella sua arte peritissimo; e, quantunque fussino in fra di loro differenti di parere, piacendo a chi la maniera d'uno, a chi quella di un altro, si accordavano nondimeno, che Filippo di ser Brunellesco e Lorenzo di Bartoluccio avessino e meglio e più copiosa di figure migliori composta e finita la storia loro,[1] che non aveva fatto Donato la sua, ancora che anco in quella fusse gran disegno.[2] In quella di Iacopo dalla Quercia erano le figure buone, ma non ave-

[1] Il Cicognara fa un bellissimo confronto di quella dell'uno con quella dell'altro. — *È da notare che il saggio del Ghiberti è gettato tutto d'un pezzo; e l'altro del Brunellesco mostra la sua poca pratica nell'arte del getto, essendo fatto di pezzi fermati tutti sopra un piano.

[2] E qui, e più oltre, il Vasari parla dell'opera di Donato come se ne avesse certissima notizia. È notabile però, osserva il Cicognara, che nella Vita di Donato medesimo ei più non ne riparli. Avrebbe mai qui confuso con un'opera imaginaria il modello che Donato fece per una porta di bronzo del San Giovanni di Siena? Nella Vita del Brunellesco, per vero dire, ei parla d'una storia di Donato che « fu messa all'Arte del Cambio », e che potrebbe credersi l'opera, di cui si disputa. Se non che di tale opera, che il Vasari non dice d'aver veduta, nessun altro fa menzione. Nella Vita del Brunellesco scritta da un suo contemporaneo, e pubblicata pochi anni sono dal Moreni, non solo non si fa menzione dell'opera di Donato, ma neppur d'altri concorrenti oltre il Ghiberti e il Brunelleschi: silenzio, dice il Cicognara, che ci lascia dubbj e su i loro nomi e sul destino delle opere loro. Ma in quanto ai nomi de'concorrenti a quel magnifico lavoro delle porte di San Giovanni, non può esser dubbio, se lo stesso Ghiberti nel suo *Commentario* li recita.

† Il Vasari credette che questa storia fosse stata fatta da Donatello per il concorso delle porte di San Giovanni. Noi invece crediamo che fosse gettata da lui, per saggio di quelle che dovevano andare nelle porte di bronzo delle sagrestie del Duomo allogate a Donatello nel 1436 per il prezzo di fiorini 1900 e che poi egli non fece altrimenti.

vano finezza, sebbene erano fatte con disegno e diligenza. L'opera di Francesco di Valdambrina aveva buone teste, ed era ben rinetta; ma era nel componimento confusa. Quella di Simon da Colle era un bel getto, perchè ciò fare era sua arte; ma non aveva molto disegno. Il saggio di Niccolò d'Arezzo, che era fatto con buona pratica, aveva le figure tozze, ed era mal rinetto. Solo quella storia che per saggio fece Lorenzo, la quale ancora si vede dentro all'udienza dell'Arte de' Mercatanti,[1] era in tutte le parti perfettissima. Aveva tutta l'opera disegno, ed era benissimo composta; le figure di quella maniera erano svelte e fatte con grazia ed attitudini bellissime; ed era finita con tanta diligenza, che pareva fatta non di getto e rinetta con ferri, ma col fiato. Donato e Filippo, visto la diligenza che Lorenzo aveva usata nell'opera sua, si tiraron da un canto; e parlando fra loro, risolverono che l'opera dovesse darsi a Lorenzo: parendo loro che il pubblico ed il privato sarebbe meglio servito; e Lorenzo, essendo giovanetto, che non passava venti anni, arebbe, nello esercitarsi, a fare in quella professione que' frutti maggiori che prometteva la bella storia, che egli a giudizio loro aveva più degli altri eccellentemente condotta: dicendo che sarebbe stato piuttosto opera invidiosa a levargliela, che non era virtuosa a fargliela avere.

Cominciando, dunque, Lorenzo l'opera di quella porta[2] per quella che è dirimpetto all'opera di San Giovanni, fece per una parte di quella un telaio grande di legno

[1] Oggi, dalla stanza de' bronzi moderni nella Galleria degli Uffizj, dove già stette accanto alla storia fatta in concorrenza dal Brunellesco, quivi trasportata dalla sagrestia di San Lorenzo, si vede nel Museo Nazionale. Sì l'una come l'altra furon date in disegno dal Cicognara. Un migliore intaglio e più grande è nelle *Tre Porte del Battistero di San Giovanni di Firenze, incise ed illustrate*; Firenze, Bardi e Compagni, 1821, in-fol.

[2] *Intorno al lavorio delle porte, vedi il Commentario posto in fine di questa Vita.

quanto aveva a esser appunto, scorniciato, e con gli ornamenti delle teste in su le quadrature intorno allo spartimento de' vani delle storie, e con quei fregi che andavano intorno. Dopo fatta e secca la forma con ogni diligenza; in una stanza che aveva compero dirimpetto a Santa Maria Nuova, dove è oggi lo spedale de' tessitori, che si chiamava l'Aia, fece una fornace grandissima, la quale mi ricordo aver veduto, e gettò il metallo di detto telaio.[1] Ma, come volle la sorte, non venne bene: perchè conoscendo il disordine, senza perdersi d'animo o sgomentarsi, fatta l'altra forma con prestezza, senza che niuno lo sapesse, lo rigettò e venne benissimo. Onde così andò seguitando tutta l'opera, gettando ciascuna storia da per sè, e rimettendole, nette ch'erano, al luogo suo. E lo spartimento dell'istorie fu simile a quello che aveva già fatto Andrea Pisano nella prima porta che gli disegnò Giotto;[2] facendovi venti storie del Testamento nuovo, ed in otto vani simili a quelli, seguitando le dette storie. Da piè fece i quattro Evangelisti, due per porta; e così i quattro Dottori della Chiesa nel medesimo modo, i quali sono differenti fra loro di attitudini e di panni: chi scrive, chi legge, altri pensa; e variati l'uno dall'altro, si mostrano nella loro prontezza molto ben condotti. Oltre che, nel

[1] *Questa bottega venne in possesso di Lorenzo e di Vittorio suo figliuolo per saldo di pagamento di 270 fiorini, di che essi restavano creditori per la fattura della terza porta lavorata in quella bottega medesima.

† A proposito di questo luogo si legge nella portata al Catasto del 1498 fatta da Vittorio Ghiberti, quanto segue: *Una chorte chon tereno dinanzi, in mezo el muro de la città del secondo cerchio, e dentro portichi intorno, posta nel popolo di Santa Maria in Chanpo, chonfinata da primo, via; ij giovanni di papi de le rede; a 3° 4°, Santa Maria Nuova; luogho detto le porte; de la quale Santa Maria m' à chonvinta la metà per una sentenzia.* Acquistò *insino l'anno 1450: la quale apigiono a pietro perugino* (pittore) *per fiorini sei l'anno.* Dal qual passo si rileva che il Ghiberti lavorò in questo luogo solamente gli ornamenti delle due sue porte di San Giovanni, e di quella di Andrea Pisano.

[2] *Lo stesso aveva detto l'autore nella Vita di Andrea Pisano; ma si fa difficile a credere che Andrea, scultore valente com'era, avesse bisogno nelle opere sue de' disegni di Giotto.

telaio dell'ornamento, riquadrato a quadri, intorno alle storie v'è una fregiatura di foglie d'ellera, e d'altre ragioni, tramezzate poi da cornici; ed in su ogni cantonata, una testa d'uomo o di femmina tutta tonda, figurate per Profeti e Sibille, che sono molto belle, e nella loro varietà mostrano la bontà dell'ingegno di Lorenzo. Sopra i Dottori ed Evangelisti già detti, ne' quattro quadri da piè, seguita dalla banda di verso Santa Maria del Fiore il principio. E quivi nel primo quadro è l'Annunziazione di Nostra Donna; dove egli finse nell'attitudine di essa Vergine uno spavento ed un subito timore, storcendosi con grazia per la venuta dell'Angelo. Ed allato a questa fece il nascer di Cristo, dove è la Nostra Donna che, avendo partorito, sta a ghiacere riposandosi; evvi Giuseppe che contempla; i Pastori, e gli Angeli che cantano. Nell'altra allato a questa, che è l'altra parte della porta, a un medesimo pari, seguita la storia della venuta dei Magi, e il loro adorar Cristo dandogli i tributi; dov'è la corte che li seguita con cavalli ed altri arnesi, fatta con grande ingegno. E così allato a questa è il suo disputare nel tempio fra i dottori: nella quale è non meno espressa l'ammirazione e l'udienza che danno a Cristo i dottori, che l'allegrezza di Maria e Giuseppe ritrovandolo. Seguita sopra queste, ricominciando sopra l'Annunziazione, la storia del Battesimo di Cristo nel Giordano, da Giovanni; dove si conosce negli atti loro la riverenza dell'uno e la fede dell'altro. Allato a questa, seguita il diavolo che tenta Cristo; che, spaventato per le parole di Gesù, fa un attitudine spaventosa, mostrando per quella il conoscere che egli è figliuolo di Dio. Allato a questa nell'altra banda, è quando egli caccia del tempio i venditori, mettendo loro sottosopra gli argenti, le vittime, le colombe e le altre mercanzie: nella quale sono le figure, che, cascando l'una sopra l'altra, hanno una grazia nella fuga del cadere molto bella e considerata. Se-

guitò Lorenzo allato a questa il naufragio degli Apostoli; dove San Piero uscendo dalla nave che affonda nell'acqua, Cristo lo solleva. È questa storia copiosa di vari gesti, negli Apostoli che aiutano la nave; e la fede di San Piero si conosce nel suo venire a Cristo. Ricomincia sopra la storia del Battesimo, dall'altra parte, la sua Trasfigurazione nel monte Tabor; dove Lorenzo espresse nelle attitudini de' tre Apostoli lo abbagliare che fanno le cose celesti le viste dei mortali; siccome si conosce ancora Cristo nella sua divinità, col tenere la testa alta e le braccia aperte in mezzo d'Elia e di Mosè. Ed allato a questa è la Resurrezione del morto Lazzaro; il quale, uscito dal sepolcro, legato i piedi e le mani, sta ritto con maraviglia de' circostanti: evvi Marta e Maria Maddalena, che bacia i piedi del Signore con umiltà e reverenza grandissima. Seguita allato a questa, nell'altra parte della porta, quando egli va in su l'asino in Gerusalem, e che i figliuoli degli Ebrei, con varie attitudini, gettano le veste per terra e gli ulivi e le palme, oltre agli Apostoli che seguitano il Salvatore: ed allato a questa è la Cena degli Apostoli, bellissima e bene spartita, essendo finti a una tavola lunga mezzi dentro e mezzi fuori. Sopra la storia della Trasfigurazione comincia l'Adorazione nell'orto; dove si conosce il sonno in tre varie attitudini degli Apostoli, Ed allato a questa, seguita quando egli è preso e che Giuda lo bacia; dove sono molte cose da considerare, per esservi gli Apostoli che fuggono, e i Giudei nel pigliar Cristo fanno atti e forze gagliardissime. Nell'altra parte allato a questa, è quando egli è legato alla colonna: dove è la figura di Gesù Cristo che, nel duolo delle battiture, si storce alquanto, con una attitudine compassionevole; oltra che si vede in quei Giudei che lo flagellano, una rabbia e vendetta molto terribile per i gesti che fanno. Seguita allato a questa, quando lo menano a Pilato, ed e'si lava le mani e lo sentenzia

alla croce. Sopra l'Adorazione dell'orto, dall'altra banda nell'ultima fila delle storie, è Cristo che porta la croce, e va alla morte, menato da una furia di soldati: i quali, con strane attitudini, par che lo tirino per forza; oltre il dolore e pianto che fanno co'gesti quelle Marie, che non le vide meglio chi fu presente. Allato a questa fece Cristo crocifisso; ed in terra a sedere, con gli atti dolenti e pien di sdegno, la Nostra Donna e San Giovanni Evangelista. Seguita allato a questa, nell'altra parte, la sua Resurrezione; ove, addormentate le guardie dal tuono, stanno come morte, mentre Cristo va in alto, con un'attitudine che ben pare glorificato nella perfezione delle belle membra, fatto dalla ingegnosissima industria di Lorenzo. Nell'ultimo vano è la venuta dello Spirito Santo, dove sono attenzioni ed attitudini dolcissime in coloro che lo ricevono. E fu condotto questo lavoro a quella fine e perfezione, senza risparmio alcuno di fatiche e di tempo che possa darsi a opera di metallo: considerando che le membra degli ignudi hanno tutte le parti bellissime; ed i panni, ancora che tenessino un poco dello andare vecchio di verso Giotto, vi è dentro nondimeno un tutto che va in verso la maniera dei moderni, e si reca in quella grandezza di figure una certa grazia molto leggiadra. E nel vero i componimenti di ciascuna storia sono tanto ordinati e bene spartiti, che meritò conseguire quella lode e maggiore, che da principio gli aveva data Filippo. E così fu onoratissimamente fra i suoi cittadini riconosciuto, e da loro e dagli artefici terrazzani e forestieri sommamente lodato. Costò quest'opera fra gli ornamenti di fuori, che sono pur di metallo ed intagliatovi festoni di frutti e animali, ventiduemila fiorini; e pesò la porta di metallo trentaquattro migliaia di libbre.

Finita quest'opera, parve a'consoli dell'arte de'Mercatanti esser serviti molto bene; e per le lode dategli da ognuno deliberarono che facesse Lorenzo in un pilastro

fuori di Orsanmichele, in una di quelle nicchie, che è quella che volta fra i Cimatori, una statua di bronzo di quattro braccia e mezzo, in memoria di San Giovan Batista; la quale egli principiò, nè la staccò mai, che egli la rese finita; che fu ed è opera molto lodata; ed in quella, nel manto, fece un fregio di lettere, scrivendovi il suo nome. In quest'opera, la quale fu posta su l'anno 1414, si vide cominciata la buona maniera moderna, nella testa, in un braccio che par di carne e nelle mani ed in tutte le attitudini della figura. Onde fu il primo che cominciasse a imitare le cose degli antichi Romani; delle quali fu molto studioso, come esser dee chiunque desidera di bene operare. E nel frontespizio di quel tabernacolo si provò a far di musaico, facendovi dentro un mezzo Profeta.[1]

Era già cresciuta la fama di Lorenzo per tutta Italia e fuori, dell'artifiziosissimo magistero nel getto: di maniera che, avendo Iacopo dalla Fonte, e il Vecchietto sanese, e Donato fatto per la Signoria di Siena nel loro San Giovanni alcune storie e figure di bronzo, che dovevano ornare il Battesimo di quel tempio; e avendo visto i Sanesi l'opere di Lorenzo in Fiorenza; si convennono con seco, e gli feciono fare due storie della vita di San Giovan Batista. In una fece quando egli battezzò Cristo, accompagnandola con molte figure, ed ignude e vestite molto riccamente; e nell'altra, quando San Giovanni è preso e menato a Erode. Nelle quali storie superò e vinse gli altri che avevano fatto l'altre; onde ne fu sommamente lodato da' Sanesi, e dagli altri che le veggono.[2] Avevano in Fiorenza a fare una statua i maestri della Zecca, in una di quelle nicchie che sono intorno a Orsan-

[1] *Di questo musaico appena restano tracce.

[2] *Delle sei storie d'ottone dorato che ornano il Fonte Battesimale del San Giovanni di Siena, due furono allogate a Turino di Sano, ed a Giovanni suo figliuolo, nell'aprile del 1417; e due al Ghiberti, nel maggio del detto anno: le quali non ebbero da loro compimento prima del 1427. Le ultime due furono date a fare a Jacopo della Quercia; ma egli, distratto in altri lavori, non potè

michele, dirimpetto all'Arte della Lana; ed aveva a essere un San Matteo, d'altezza del San Giovanni sopraddetto: onde l'allogarono a Lorenzo, che la condusse a perfezione, e fu lodata più che il San Giovanni, avendola fatta più alla moderna.[1] La quale statua fu cagione che i consoli dell'Arte della Lana deliberarono che ei facesse nel medesimo luogo, nell'altra nicchia allato a quella, una statua di metallo medesimamente, che fusse alta alla medesima proporzione dell'altre due, in persona di San Stefano loro avvocato; ed egli la condusse a fine, e diede una vernice al bronzo molto bella. La quale statua non manco satisfece, che avesser fatto l'altre opere già lavorate da lui.[2]

Essendo generale de' Frati predicatori in quel tempo maestro Lionardo Dati, per lassare di sè memoria in Santa Maria Novella, dove egli aveva fatto professione ed alla patria, fece fabbricare a Lorenzo una sepoltura di bronzo, e sopra quella sè a giacer morto, ritratto di naturale:[3] e da questa, che piacque e fu lodata, ne nacque una che fu fatta fare in Santa Croce da Lodovico degli Albizi e da Niccolò Valori.[4] Dopo queste cose, volendo

compirne che una sola: onde l'altra fu soprallogata a Donatello. Da ciò si ritrae che mal si appose il Vasari, allorchè fra coloro che operarono in quel Fonte, nominò il Vecchietta; artefice che cominciò l'arte alcuni anni dopo ai soprannominati. Vedasi ciò che è detto nella Vita di Jacopo della Quercia, ed in quella di Donatello.

[1] *Questa statua gli fu allogata dall'Arte del Cambio e non dai maestri della Zecca, nel 1419, a dì 26 agosto; il modello fu finito nel 1420; e l'opera fu fornita del tutto l'anno 1422. In un fregio di lettere rilevate ch'è nel manto di questa figura, è scritto: OPVS · UNIVERSITATIS · CANSORVM · FLORENTIE · ANNI · DOMINI · MCCCCXX. Il disegno del tabernacolo di marmo dov'è collocata la statua, è parimente del Ghiberti. (V. BALDINUCCI, *Vita del Ghiberti*).

[2] E questa pure è al suo luogo.

[3] La sepoltura gli fu fatta fare a spese pubbliche dopo la sua morte, avvenuta nel 1424, in benemerenza di quanto aveva operato pel Comune di Firenze, in ambascerie ecc. Calpestata da secoli, poi ch'è in mezzo del pavimento dinanzi all'altar maggiore, essa nelle sue parti rilevate è ora molto consumata.

[4] *Cioè fatta fare a Lodovico degli Obizi, come dice il Ghiberti, e come mostra la iscrizione che tuttavia rimane. Ma di questo lavoro (oggi molto consunto) al Ghiberti non appartiene che il modello o il disegno; come egli stesso

Cosimo e Lorenzo de' Medici onorare i corpi e le reliquie de' tre martiri Proto, Iacinto e Nemesio, fattili venire di Casentino, dove erano stati in poca venerazione molti anni; fecero fare a Lorenzo una cassa di metallo, dove nel mezzo sono due Angeli di bassorilievo, che tengono una ghirlanda d'ulivo, dentro la quale sono i nomi dei detti martiri. E in detta cassa fecero porre le dette reliquie, e la collocarono nella chiesa del monastero degli Angeli di Firenze, con queste parole da basso, dalla banda della chiesa de' monaci, intagliate in marmo: *Clarissimi viri Cosmas et Laurentius fratres neglectas diu Sanctorum reliquias Martyrum religioso studio ac fidelissima pietate suis sumptibus aereis loculis condendas colendasque curarunt.* E dalla banda di fuori, che riesce nella chiesetta verso la strada, sotto un arme di palle, sono nel marmo intagliate queste altre parole: *Hic condita sunt corpora Sanctorum Christi Martyrum Proti et Hyacintii et Nemesii. Ann. Dom.* MCCCCXXVIII.[1] E da questa, che riuscì molto onorevole, venne volontà agli Operai di Santa Maria del Fiore di far fare la cassa e sepoltura di metallo per mettervi il corpo di San Zanobi vescovo di Firenze;[2] la quale fu di grandezza di braccia tre e mezzo, e alta due: nella quale fece, oltra il garbo della cassa con diversi e varj

dichiara nel suo *Commentario*, dicendo: *feci produrre di marmo* ecc. L'altro non è Niccolò Valori, ma sì Bartolommeo (il vecchio), come dice il Ghiberti stesso nel suo *Commentario*. Bartolommeo Valori nacque nel 1355 da Niccolò di Taldo e da monna Carletta degli Adimari, e morì il dì 2 di settembre 1427. (Vedi la sua Vita scritta in latino da Luca della Robbia e volgarizzata da Piero della Stufa, messa alle stampe per la prima volta nel tom. IV dell'*Archivio Storico Italiano*, per cura di Pietro Bigazzi).

[1] Questa cassa, alla soppressione del monastero sotto il governo francese, fu rubata, messa in pezzi e venduta a peso di bronzo. In processo, ricuperati per somma ventura i pezzi già detti, fu con gran diligenza rimessa insieme, e posta nella stanza de' bronzi moderni della Galleria degli Uffizj, — t donde è stata poi trasportata nel Museo Nazionale.

[2] Il capo, corregge il Bottari, poichè il corpo fu cavato di mezzo alla chiesa nel 1439, e posto allora nella cappella sotterranea del santo; nè fu messo nell'arca, se non sulla fine del secolo decimosettimo.

ornamenti, nel corpo di essa cassa dinanzi una storia, quando esso San Zanobi risuscita il fanciullo lasciatogli in custodia dalla madre, morendo egli mentre che ella era in peregrinaggio. In un'altra v'è quando un altro è morto dal carro, e quando e' ressuscita l'uno de' due famigli mandatigli da Sant'Ambrogio; che rimase morto uno su le Alpi; l'altro v'è che se ne duole alla presenza di San Zanobi, che venutogli compassione, disse: Va', ch' e' dorme; tu lo troverai vivo. E nella parte di dietro sono sei Angioletti che tengono una ghirlanda di foglie di olmo, nella quale sono lettere intagliate in memoria e lode di quel Santo. Questa opera condusse egli e finì con ogni ingegnosa fatica ed arte, sicchè ella fu lodata straordinariamente come cosa bella.[1]

Mentre che l'opere di Lorenzo ogni giorno accrescevano fama al nome suo, lavorando e servendo infinite persone, così in lavori di metallo, come d'argento e d'oro, capitò nelle mani a Giovanni figliuolo di Cosimo de' Medici[2] una corniuola assai grande, e dentrovi lavorato d'intaglio in cavo quando Apollo fa scorticare Marsia, la quale, secondo che si dice, serviva già a Nerone imperatore per suggello; ed essendo, per il pezzo della pietra ch'era pur grande, e per la maraviglia dello intaglio in cavo, cosa

[1] *Nel 1409 fu ordinato si facesse un sepolcro onorevole per il corpo di San Zanobi; l'anno 1428 fu deliberato per gli Operaj si dovesse fare in Santa Maria del Fiore; e quest'arca o cassa di bronzo fu data a fare il 18 di marzo 1432 a Lorenzo Ghiberti, il quale si obbligò a darla finita fra dieci mesi. Nel 1439 a' 18 d'aprile gli Operaj del Duomo allogarono al Ghiberti per compimento e perfezione del detto lavoro, a fare nella faccia dinanzi della cassa tre storie co' miracoli di San Zanobi, oltre quelle già cominciate nelle testate; e nell'altra faccia di dietro, dove doveva andare lo sportello « certe lettere ed epitaffio, come sarà ordinato da messer Leonardo aretino cancelliere della Signoria ». Il lavoro fu compito nel 1446. (Vedi i diversi stanziamenti a questo proposito, nel Gaye, I, 543-544 in nota). Il gruppo principale fu dato inciso nella *Storia* del Cicognara; tutta intera l'arca, nei *Monumenti sepolcrali della Toscana* pubblicati dal Gonnelli, e nella *Metropolitana Fiorentina illustrata*, Firenze 1820, tav. XXXI e XXXII.

[2] Cosimo detto *padre della patria*.

rara, Giovanni la diede a Lorenzo che gli facesse intorno, d'oro, un ornamento intagliato: ed esso penatovi molti mesi, lo finì del tutto, facendo un'opera non men bella d'intaglio attorno a quella, che si fusse la bontà e perfezione del cavo in quella pietra.[1] La quale opera fu cagione ch'egli d'oro e d'argento lavorasse molte altre cose, che oggi non si ritrovano. Fece d'oro medesimamente a papa Martino un bottone ch'egli teneva nel piviale, con figure tonde di rilievo e fra esse, gioie di grandissimo prezzo; cosa molto eccellente. E così una mitra maravigliosissima di fogliami d'oro straforati, e fra essi molte figure piccole tutte tonde, che furono tenute bellissime; e ne acquistò, oltra al nome, utilità grande dalla liberalità di quel pontefice. Venne in Fiorenza l'anno 1439,[2] papa Eugenio per unire la Chiesa greca colla romana, dove si fece il Concilio: e visto l'opere di Lorenzo, e piaciutogli non manco la presenza sua che si facessino quelle, gli fece fare una mitra d'oro di peso di libbre quindici, e le perle di libbre cinque e mezzo; le quali erano stimate, con le gioie in essa legate, trentamila ducati d'oro. Dicono che in detta opera erano sei perle come nocciuole avellane; e non si può immaginare, secondo che s'è visto poi in un disegno di quella, le più belle bizzarrie di legami nelle gioie, e nella varietà di molti putti, ed altre figure che servivano a molti varj e graziati ornamenti: della quale ricevette infinite grazie, e per sè e per gli amici da quel pontefice, oltra il primo pagamento.[3]

[1] Da un pezzo più non si trova nemmeno l'ornamento d'oro fatto per la corniola di Giovanni de'Medici, come già notò il Pelli nel suo *Saggio storico* della nostra Galleria.

[2] Propriamente nel 1438, secondo il computo fiorentino.

[3] « Lorenzo Ghiberti (così il Cellini nell'introduzione al suo trattato dell'Oreficeria) fu veramente orefice, sì alla gentil maniera del suo bel fare, e maggiormente a quella infinita pulitezza ed estrema diligenza. Quest'uomo si può mettere per un eccellente artefice, il quale tutto impiegò e messe il suo ingegno in quell'arte del getto di cotali opere piccole: e sebbene egli alcuna volta si messe a fare delle grandi, imperò si vide ch'egli era molto più la sua professione in farle piccole ecc. ». Delle sue opere d'oreficeria non se ne conosce più alcuna.

Aveva Fiorenza ricevute tante lodi per l'opere eccellenti di questo ingegnosissimo artefice, che e' fu deliberato da' consoli dell'arte de' Mercatanti di fargli allogazione della terza porta di San Giovanni, di metallo medesimamente. E quantunque quella che prima aveva fatta, l'avesse d'ordine loro seguitata e condotta con l'ornamento che segue intorno alle figure, e che fascia il telaio di tutte le porte, simile a quello d'Andrea Pisano; visto quanto Lorenzo l'aveva avanzato, risolverono i consoli a mutare la porta di mezzo, dove era quella d'Andrea, e metterla all'altra porta ch'è dirimpetto alla Misericordia;[1] e che Lorenzo facesse quella di nuovo per porsi nel mezzo, giudicando ch'egli avesse a fare tutto quello sforzo che egli poteva maggiore in quell'arte: e se gli rimessono nelle braccia, dicendo che gli davano licenza ch' e' facesse in quel modo che voleva, o che pensasse che ella tornasse più ornata, più ricca, più perfetta e più bella che potesse o sapesse immaginarsi;[2] nè guardasse a tempo nè

[1] *Ciò non è vero, come si prova nel Commentario posto in fine.

[2] *Al Ghiberti fu lasciata intera la cura dell'esecuzione; ma furono i Deputati a quel lavorio quelli che deliberarono che le storie fossero tratte dal vecchio Testamento: se non che gli argomenti furono scelti e dichiarati da Leonardo Aretino, come si ritrae da una sua lettera a' Deputati medesimi: la quale è così importante, che stimiamo pregio dell'opera riprodurla, sebbene già stampata nella prima rarissima illustrazione di queste porte, fatta da Tommaso Patch (il quale la trovò dentro al libro originale detto *della prima e seconda porta*), e poi dal Richa, nel Baldinucci annotato dal Piacenza, e nel Rumohr, vol. II, pag. 354. *A tergo* « Spectabili homini, Niccolò da Uzzano e compagni, Deputati ecc. ». *Intus.* — *Spectabili* ecc. Io considero che le dieci Storie della nuova « Porta, che avete deliberato che siano del Vecchio Testamento, vogliono avere « due cose: e principalmente l'una, che siano illustri; l'altra, che siano signifi- « canti. Illustri chiamo quelle che possono ben pascere l'occhio con varietà di « disegno; significanti, quelle che abbino importanza degna di memoria. Presup- « ponendo queste due cose, ho eletto, secondo il giudizio mio, dieci historie, « quali vi mando notate in carta. Bisognerà che colui che le ha a disegnare, « sia bene istrutto di ciascuna historia, sicchè possa ben mettere e le persone « e gli atti occorrenti; e che abbia del gentile, sicchè le sappia ben ornare. « Oltre alle dieci historie, ho notato otto Profeti, come vedrete nella carta. Non « dubito punto, che questa opera, come io ve l'ho disegnata, riuscirà eccellen- « tissima. Ma ben vorrei essere presso a chi l'avrà a disegnare, per fargli pren- « dere ogni significato che la storia importa. Raccomandomi a Voi.

« Vostro *Lionardo d'Arezzo* ».

a spesa, acciocchè, così com'egli aveva superato gli altri statuarj per insino allora, superasse e vincesse tutte le altre opere sue.

Cominciò Lorenzo detta opera, mettendovi tutto quel sapere maggiore ch'egli poteva: e così scompartì detta porta in dieci quadri, cinque per parte, che rimasono i vani delle storie un braccio ed un terzo; e attorno, per ornamento del telaio che ricigne le storie, sono nicchie in quella parte ritte e piene di figure quasi tonde, il numero delle quali è venti, e tutte bellissime: come un Sansone ignudo che, abbracciato una colonna, con una mascella in mano, mostra quella perfezione che maggior può mostrare cosa fatta nel tempo degli antichi ne' loro Ercoli, o di bronzi o di marmi: e come fa testimonio un Iosuè, il quale in atto di locuzione par che parli allo esercito; oltra molti Profeti e Sibille, adorni l'uno e l'altro in varie maniere di panni per il dosso, e di acconciature di capo, di capelli, ed altri ornamenti; oltra dodici[1] figure che sono a ghiacere nelle nicchie che ricingono l'ornamento delle storie per il traverso: facendo in sulle crociere delle cantonate, in certi tondi, teste di femmine e di giovani e di vecchi in numero trentaquattro;[2] fra le quali, nel mezzo di detta porta, vicino al nome suo intagliato in essa, è ritratto Bartoluccio suo padre, ch'è quel più vecchio; ed il più giovane, è esso Lorenzo suo figliuolo, maestro di tutta l'opera: oltra a infiniti fogliami e cornici e altri ornamenti, fatti con grandissima maestria. Le storie che sono in detta porta, sono del Testamento vecchio: e nella prima è la creazione d'Adamo e d'Eva sua donna, quali sono perfettissimamente condotti; vedendosi che Lorenzo ha fatto che sieno di membra più

[1] *Le figure giacenti sono, invece, quattro; due nell'estremità superiore, due nell'inferiore.

[2] *Anche qui è sbagliato il numero (se pure, come sopra, non è errore di stampa), imperciocchè le teste sono ventiquattro.

belli che egli ha potuto; volendo mostrare, che come quelli di mano di Dio furono le più belle figure che mai fussero fatte, così questi di suo avessino a passare tutte l'altre ch'erano state fatte da lui nell'altre opere sue: avvertenza certo grandissima. E così fece nella medesima quand'e'mangiano il pomo, ed insieme quand'e'son cacciati di Paradiso: le quali figure in quegli atti rispondono all'effetto prima del peccato, conoscendo la loro vergogna, coprendola colle mani; e poi nella penitenza, quando sono dall'Angelo fatti uscir fuori di Paradiso. Nel secondo quadro è fatto Adamo ed Eva che hanno Cain ed Abel, piccoli fanciulli, creati da loro; e così vi sono quando delle primizie Abel fa sacrifizio, e Cain delle men buone; dove si scorge negli atti di Cain l'invidia contro il prossimo, ed in Abel l'amore in verso Iddio; e quello che è di singolar bellezza, è il veder Cain arare la terra con un par di buoi, i quali nella fatica del tirare al giogo l'aratro paiono veri e naturali: così com'è il medesimo Abel, che guardando il bestiame, Cain gli dà la morte; dove si vede quello, con attitudine impietosissima e crudele, con un bastone ammazzare il fratello in sì fatto modo che il bronzo medesimo mostra la languidezza delle membra morte nella bellissima persona d'Abel: e così di bassorilievo da lontano è Iddio che domanda a Cain quel che ha fatto d'Abel: contenendosi in ogni quadro gli effetti di quattro storie. Figurò Lorenzo nel terzo quadro come Noè esce dall'arca, la moglie co'suoi figliuoli e le figliuole e nuore, ed insieme tutti gli animali, così volatili come terrestri; i quali, ciascuno nel suo genere, sono intagliati con quella maggior perfezione che può l'arte imitar la natura, vedendosi l'arca aperta e le stragi in prospettiva di bassissimo rilievo, che non si può esprimere la grazia loro: oltre che, le figure di Noè e degli altri suoi non possono essere più vive nè più pronte: mentre, facendo egli sacrifizio, si vede l'arco baleno, segno di pace

fra Iddio e Noè. Ma molto più eccellenti di tutte l'altre sono, dov'egli pianta la vigna, ed inebriato del vino, mostra le vergogne; e Cam suo figliuolo lo schernisce. E nel vero, uno che dorma non può imitarsi meglio, vedendosi lo abbandonamento delle membra ebbre, e la considerazione ed amore degli altri due figliuoli che lo ricoprono, con bellissime attitudini. Oltre che v'è la botte ed i pampani e gli altri ordigni della vendemmia, fatti con avvertenza ed accomodati in certi luoghi che non impediscono la storia, ma le fanno un ornamento bellissimo. Piacque a Lorenzo fare nella quarta storia l'apparire dei tre Angeli nella valle di Mambre; e facendo quelli simili l'uno all'altro, si vede quel santissimo vecchio adorarli con un'attitudine di mani e di volto molto propria e vivace: oltre che egli, con affetto molto bello intagliò i suoi servi, che a piè del monte con un asino aspettano Abraam che era andato a sacrificare il figliuolo; il quale, stando ignudo in su l'altare, il padre con il braccio in alto cerca fare l'obbedienza, ma è impedito dall'Angelo, che con una mano lo ritiene e con l'altra accenna dov'è il montone da far sacrifizio, e libera Isac dalla morte. Questa storia è veramente bellissima; perchè, fra l'altre cose, si vede differenza grandissima fra le delicate membra d'Isac e quelle de'servi più robusti, in tanto che non pare che vi sia colpo che non sia con arte grandissima tirato. Mostrò anco avanzar se medesimo Lorenzo in quest'opera nelle difficultà de'casamenti; e quando nasce Isac, Iacob ed Esaù; e quando Esaù caccia per far la volontà del padre, e Iacob ammaestrato da Rebecca porge il capretto cotto, avendo la pelle intorno al collo, mentre è cercato da Isac, il quale gli dà la benedizione. Nella quale storia sono cani bellissimi e naturali; oltra le figure che fanno quello effetto istesso che Iacob e Isac e Rebecca nelli loro fatti, quando eran vivi, facevano. Inanimato Lorenzo per lo studio dell'arte, che di con-

tinuo la rendeva più facile, tentò l'ingegno suo in cose più artifiziose e difficili: onde fece in questo sesto quadro Iosef messo da' suoi fratelli nella cisterna, e quando lo vendono a que' mercanti, e da loro è donato a Faraone,[1] al quale interpreta il sogno della fame, e la provvisione per rimedio, e gli onori fatti a Iosef da Faraone. Similmente vi è quando Iacob manda i suoi figliuoli per il grano in Egitto, e che, riconosciuti da lui, li fa ritornare per il padre. Nella quale storia Lorenzo fece un tempio tondo, girato in prospettiva con una difficultà grande; nel quale è dentro figure in diversi modi, che caricano grano e farine, ed asini straordinarj. Parimente, vi è il convito che fa loro, ed il nascondere la coppa d'oro nel sacco a Beniamin, e l'essergli trovata, e come egli abbraccia e riconosce i fratelli. La quale istoria, per tanti affetti e varietà di cose, è tenuta fra tutte l'opere la più degna, la più difficile e la più bella.

E veramente Lorenzo non poteva, avendo sì bello ingegno e sì buona grazia in questa maniera di statue, fare che, quando gli venivano in mente i componimenti delle storie belle, e' non facessi bellissime le figure; come appare in questo settimo quadro, dove egli figura il monte Sinai, e nella sommità Moisè che da Dio riceve le leggi riverente e inginocchioni. A mezzo il monte è Iosuè che l'aspetta, e tutto il popolo a' piedi, impaurito per i tuoni, saette e tremuoti, in attitudini diverse, fatte con una prontezza grandissima. Mostrò appresso diligenza e grande amore nell'ottavo quadro, dov'egli fece quando Iosuè andò a Ierico, e volse il Giordano, e pose i dodici padiglioni pieni delle dodici tribù: figure molto pronte: ma più belle sono alcune di bassorilievo, quando, girando coll'aria intorno alle mura della città predetta, con suono di trombe rovinano le mura, e gli Ebrei pigliano Ierico:

[1] La scrittura (notava il Bottari) non dice così.

nella quale è diminuito il paese ed abbassato sempre con osservanza delle prime figure ai monti, e dai monti alla città, e dalla città al lontano del paese di bassissimo rilievo, condotta tutta con gran perfezione. E perchè Lorenzo di giorno in giorno si fece più pratico in quell'arte, si vide poi nel nono quadro la occisione di Golìa gigante, al quale David taglia la testa con fanciullesca e fiera attitudine, e rompe lo esercito dei Filistei quello di Dio; dove Lorenzo fece cavalli, carri, ed altre cose da guerra. Dopo, fece David che tornando con la testa di Golìa in mano, il popolo lo incontra sonando e cantando: i quali affetti son tutti propri e vivaci. Restò a far tutto quel che poteva Lorenzo nella decima ed ultima storia, dove la regina Sabba visita Salomone con grandissima corte: nella qual parte fece un casamento tirato in prospettiva molto bello, e tutte l'altre figure simili alle predette storie; oltra gli ornamenti degli architravi che vanno intorno a dette porte, dove son frutti e festoni fatti con la solita bontà. Nella qual'opera, da per sè e tutta insieme, si conosce quanto il valore e lo sforzo d'uno artefice statuario possa nelle figure quasi tonde, in quelle mezze, nelle basse e nelle bassissime, operare con invenzione ne'componimenti delle figure, e stravaganza dell'attitudini nelle femmine e ne'maschi, e nella varietà di casamenti, nelle prospettive, e nell'avere nelle graziose arie di ciascun sesso parimente osservato il decoro in tutta l'opera; nei vecchi la gravità, e ne' giovani la leggiadria e la grazia. Ed in vero si può dire che questa opera abbia la sua perfezione in tutte le cose, e che ella sia la più bell'opera del mondo, e che si sia vista mai fra gli antichi e moderni. E ben debbe essere veramente lodato Lorenzo, dacchè un giorno Michelagnolo Buonarroti fermatosi a veder questo lavoro, e dimandato quel che glie ne paresse, e se queste porte eran belle, rispose: *Elle son tanto belle, ch' elle starebbon bene alle porte del Paradiso*: lode vera-

mente propria, e detta da chi poteva giudicarle. E ben le potè Lorenzo condurre, avendovi dall'età sua di venti anni che le cominciò, lavorato su quarant'anni con fatiche via più che estreme.[1]

Fu aiutato Lorenzo in ripulire e nettare quest'opera, poichè fu gettata, da molti allora giovani, che poi furono maestri eccellenti: cioè da Filippo Brunelleschi, Masolino da Panicale, Niccolò Lamberti, orefici; Parri Spinelli, Antonio Filareto, Paolo Uccello, Antonio del Pollaiuolo, che allora era giovanetto; e da molti altri, i quali, praticando insieme intorno a quel lavoro, e conferendo come si fa stando in compagnia, giovarono non meno a se stessi che a Lorenzo.[2] Al quale, oltre al pagamento ch'ebbe da'consoli, donò la Signoria un buon podere vicino alla Badia di Settimo.[3] Nè passò molto che fu fatto de'Signori, ed onorato del supremo magistrato della città.[4] Nel che tanto meritano di essere lodati i Fiorentini di gratitudine, quanto biasimati di essere stati verso altri uomini eccellenti della loro patria poco grati. Fece Lorenzo, dopo questa stupendissima opera,[5] l'ornamento di bronzo alla porta del medesimo

[1] *Vedi su questo computo, quanto è detto nel Commentario che segue.

[2] *Un solo di tutti questi ajuti che nomina il Vasari, si trova nel novero che ne dà il libro detto *della seconda e terza porta* (vedi il Commentario che segue); e questi è Paolo di Dono Uccello. Il Brunellesco e Niccolò Lamberti, o d'Arezzo, concorrenti insieme col Ghiberti, non potevano poi essere ajuti, nè furono. Di Masolino da Panicale e di Parri Spinelli ripete che lavorarono alle porte nelle loro Vite, dove ci riserbiamo a mostrare che egli s'inganna.

[3] Questo podere, secondo il Baldinucci, non fu donato al Ghiberti dalla Signoria, ma comperato dal Ghiberti co'danari pagatigli dalla Signoria medesima.

[4] † Secondo il Del Migliore il Ghiberti non era dell'antica famiglia di questo nome, ma ne aveva usurpato l'arme. Fu, è vero, fatto cittadino ed abile agli uffizj, ma non si trova che nè egli, nè suoi discendenti risiedessero mai tra i Priori o in altro magistrato de' principali.

[5] Quest'opera, fino dal 1773, era stata data in più tavole incise da Ferdinando Gregori, con notizie di Tommaso Patch, cioè Antonio Cocchi, tratte da vecchi libri. Nel 1800 fu data di nuovo in più tavole dall'incisore Giuseppe Calendi. Ultimamente ci è stata data, coll'altre due porte di San Giovanni, in maggior numero di tavole, disegnate da Vincenzio Gozzini e incise dal Lasinio figlio, con descrizioni di Giuseppe Gonnelli, per cura di Luigi Bardi calcografo.

tempio che è dirimpetto alla Misericordia, con quei maravigliosi fogliami, i quali non potette finire, sopraggiugnendogli inaspettatamente la morte, quando dava ordine, e già aveva quasi fatto il modello, di rifare la detta porta che già aveva fatta Andrea Pisano: il quale modello è oggi andato male, e lo vidi già, essendo giovanetto, in Borgo Allegri, prima che dai discendenti di Lorenzo fusse lasciato andar male.[1]

Ebbe Lorenzo un figliuolo chiamato Bonaccorso,[2] il quale finì di sua mano il fregio e quell'ornamento ri-

[1] Fece il Ghiberti anche il modello di legno della chiesa di San Lorenzo, dice il Vasari ne' *Ragionamenti*.

[2] *Il Vasari qui prende errore, scambiando Buonaccorso da Vittorio, perchè non si trova mai che Lorenzo Ghiberti lasciasse alcun figliuolo con nome di Buonaccorso; ma bensì che fosse suo figliuolo Vittorio, il quale ebbe due mogli e fu padre di Buonaccorso, che fu erede dell'arte del padre e dell'avo. Quindi risulta che tanto il fregio e l'ornamento fatto alla porta d'Andrea Pisano (vedi nota 1, pag. 490, tom. I), quanto tutti gli altri lavori qui citati, debbonsi invece dare a Vittorio. Nel *Diario* ms. di Neri di Bicci, all'anno 1454, 24 gennajo, è un ricordo che riguarda lui. (V. nota 1, p. 86). Di questo Vittorio nacque un Buonaccorso, che fu padre di quel Vittorio, *buona personcina*, come lo chiama nelle sue lettere il Busini. Il Varchi nel lib. x della sua *Storia Fiorentina*, narra di lui un fatto di quelli che nel 1529 si facevano da' giovani *di poco o di cattivo cervello*. « Alloggiava nella via Larga (egli dice) nella casa del signor Giovanni, il gonfa- « lone Lion d'oro, del quale era Vettorio di Buonaccorso Ghiberti; il qual Vettorio « era in qualche credito e riputazione, non per le sue virtù, ma per quelle de' suoi « passati, essendo egli disceso da quel Lorenzo di Bartoluccio, il quale lavorò le « porte di bronzo di San Giovanni; opera certamente miracolosa e forse unica al « mondo. Costui, o per istigazione del Bogia, che v'era capitano, o d'altri, o per « qualunque altra cagione se lo movesse, dipinse nella facciata della principal ca- « mera della casa papa Clemente in abito pontificale e col regno in testa, in sulla « scala delle forche, al quale Fra Niccolò della Magna, a guisa di giustiziere, dava « la spinta; Jacopo Salviati, a uso di battuto, gli teneva la tavoluccia dinanzi agli « occhi; e l'Imperatore a sedere, con una spada ignuda in mano, che in sulla « punta aveva scritto quelle parole: *Amice, ad quid venisti?* l'accennava ».

† Vittorio di Lorenzo nacque nel 1417. Fece l'arte del padre, e lo ajutò nel lavoro della seconda porta. Nel 1456 in circa ebbe a fare dagli Operaj del Duomo la cassa di bronzo per le reliquie venute da Costantinopoli. Morì Vittorio nel 1496, lasciando tre figli maschi cioè Buonaccorso, Francesco e Cione. Di questi il solo Buonaccorso seguitò l'arte paterna; e divenne abilissimo maestro di getti. La Repubblica di Firenze, conoscendolo assai pratico in quest'ultimo esercizio, gli diede a fare, secondo che occorreva, varie artiglierie: così gettò passavolanti e bombarde nel 1487 per la guerra di Sarzana e nel 1495 per quella di Pisa. Servì Buonaccorso Virginio Orsini, come fonditore d'artiglierie, ed architetto militare. Al qual signore fortificò perciò varj suoi castelli, e tra questi Cam-

maso imperfetto, con grandissima diligenza; quell'ornamento, dico, il quale è la più rara e maravigliosa cosa che si possa veder di bronzo.[1] Non fece poi Bonaccorso, perchè morì giovane, molte opere, come arebbe fatto, essendo a lui rimaso il segreto di gettare le cose in modo che venissono sottili, e con esso la sperienza ed il modo di straforare il metallo in quel modo che si veggiono essere le cose lasciate da Lorenzo: il quale, oltre le cose di sua mano, lasciò agli eredi molte anticaglie di marmo e di bronzo; come il letto di Policleto, ch'era cosa rarissima; una gamba di bronzo grande quanto è il vivo, ed alcune teste di femmine e di maschi con certi vasi, stati da lui fatti condurre di Grecia con non piccola spesa. Lasciò parimente alcuni torsi di figure e altre cose molte, le quali tutte furono insieme con le facultà di Lorenzo mandate male, e parte vendute a messer Giovanni Gaddi allora cherico di Camera: e fra esse fu il detto letto di Policleto, e l'altre cose migliori.[2] Di Bonaccorso rimase un figliuolo chiamato Vettorio, il quale

pagnano. Morì a'16 luglio del 1516, ordinando per testamento a'suoi eredi ed a'frati di Santa Croce che facessero nella loro chiesa a Lorenzo suo avo un sepolcro di marmo onorato colla sua figura di bassorilievo e con lettere che dicessero: *qui è seppellito Lorenzo Ghiberti famoso scultore che fece le porte di San Giovanni.* Ma nè gli eredi, nè i frati non pensarono giammai di dare esecuzione al suo pietoso intendimento, e Lorenzo Ghiberti giace ancora in Santa Croce, senza pietra o parola che lo ricordi.

[1] *Questo ornamento fu dato a fare nel 1453 (1454) a Lorenzo e a Vittorio suo figliuolo; ma nel 1456 (1457), 11 febbrajo, i Deputati pagano a Vittorio, a conto di quel *magisterio*, fiorini 150, e nel 1464 lire 6124. Tale notizia, dataci dal Gaye (I, 108), sempre più avvalora l'asserzione del Baldinucci, che il Ghiberti morisse nel 1455 (vedi la nota 1, pag. 248).

[2] Fra le cose migliori vendute al Gaddi erano il torso d'un Satiro, lavoro de' più bei tempi della Grecia; un altro d'una Venere, a imitazione della Medicea; un altro d'un Genio alato; un altro d'altra Venere; un altro di un Narciso; e un altro di un Mercurio. Il primo, acquistato, col tempo, dal granduca Pietro Leopoldo, si conserva nella nostra Galleria; il secondo, nell'estinzione della famiglia Gaddi, passò ad un marchese di Sorbello, marito d'una signora della famiglia suddetta, e fu da lui regalato ad un signor Oddi di Perugia suo nipote; il terzo, che credesi opera di Prassitele, e passò parimente al marchese di Sorbello, fu poi acquistato dal cav. Lorenzo Adami. — *Degli altri tre, passati in possesso dei signori Nerli, non sappiamo la sorte.

attese alla scultura, ma con poco profitto; come ne mostrano le teste che a Napoli fece nel palazzo del duca di Gravina, che non sono molto buone: perchè non attese mai all'arte con amore nè con diligenza, ma sì bene a mandare in malora le facultà ed altre cose che gli furono lasciate dal padre e dall'avolo. Finalmente, andando sotto papa Paolo III in Ascoli per architetto, un suo servitore, per rubarlo, una notte lo scannò: e così spense la sua famiglia,[1] ma non già la fama di Lorenzo che viverà in eterno.

Ma tornando al detto Lorenzo, egli attese mentre visse a più cose, e dilettossi della pittura e di lavorar di vetro; ed in Santa Maria del Fiore fece quegli occhi che sono intorno alla cupola, eccetto uno che è di mano di Donato, che è quello dove Cristo incorona la Nostra Donna. Fece similmente Lorenzo li tre che sono sopra la porta principale di essa Santa Maria del Fiore, e tutti quelli delle cappelle e delle tribune:[2] così l'occhio della facciata dinanzi di Santa Croce. In Arezzo fece una finestra per la cappella maggiore della Pieve, dentrovi la incoronazione di Nostra Donna; e due altre figure per Lazzaro di Feo di Baccio, mercante ricchissimo;[3] ma per-

[1] L'assassinio di Vittorio abbiamo memoria che accadde nel 1442. Che in lui non si estinguesse la famiglia Ghiberti, si può vedere nell'Albero genealogico posto in fine.

[2] *Sei furono gli occhi disegnati dal Ghiberti per Santa Maria del Fiore, come egli stesso ci fa sapere nel suo *Commentario*, con queste parole: « Disegnai nella faccia di Santa Maria del Fiore, nell'occhio di mezzo, l'Assunzione « di Nostra Donna, e disegnai gli altri sono dallato. Disegnai in detta Chiesa « molte finestre di vetro. Nella tribuna sono tre occhi disegnati di mia mano. « Nell'uno come Cristo ne va in cielo; nell'altro quando adora nell'orto; il terzo « quando è portato nel tempio ». Riferisce il Rumohr l'allogazione fatta nel 2 di maggio 1443 dagli Operaj di Santa Maria del Fiore a Bernardo di Francesco, maestro di vetro, di due occhi di vetro nella tribuna grande, uno de' quali doveva essere Cristo quando risorge, e nell'altro l'Orazione nell'Orto, *secondo il disegno che sarebbegli dato*. (Vedi RUMOHR, vol. II, pag. 356).

[3] Per Lazzero di Giovanni di Feo de' Bracci, corregge il Bottari. La finestra, fatta per lui dal Ghiberti, da un pezzo è perita.

chè tutte furono di vetri viniziani,[1] carichi di colore, fanno i luoghi, dove furono poste, anzi oscuri che no. Fu Lorenzo dato per compagno al Brunellesco quando gli fu allogata la cupola di Santa Maria del Fiore; ma ne fu poi levato, come si dirà nella Vita di Filippo.

Scrisse il medesimo Lorenzo un'opera volgare, nella quale trattò di molte varie cose, ma sì fattamente, che poco costrutto se ne cava. Solo vi è, per mio giudizio, di buono, che, dopo aver ragionato di molti pittori antichi, e particolarmente di quelli citati da Plinio, fa menzione brevemente di Cimabue, di Giotto e di molti altri di quei tempi; e ciò fece con molto più brevità che non dovea, non per altra cagione che per cadere, con bel modo, in ragionamento di se stesso, e raccontare, come fece, minutamente a una per una tutte le opere sue. Nè tacerò che egli mostra il libro essere stato fatto da altri; e poi, nel processo dello scrivere (come quegli che sapea meglio disegnare, scarpellare e gettare di bronzo, che tessere storie), parlando di se stesso, dice in prima persona: *io feci, io dissi, io faceva e diceva.*[2] Finalmente, pervenuto all'anno sessantaquattresimo della sua vita,

[1] *Gli Operaj di Santa Maria del Fiore nel 1436 deliberarono, appunto per fare queste finestre di vetri dipinti, di far venire da Lubecca un tal Francesco di Domenico Livi da Gambassi, maestro in quest'arte. Il qual Francesco da Gambassi (ch'era stato chiamato già tre anni innanzi) fu fermato a spese dell'Opera, perchè venisse ad abitare in Firenze, al fine di esercitare ed insegnare la sua arte, fabbricando a quest'effetto una o più fornaci. Questa deliberazione fu pubblicata dal Baldinucci nella *Vita del Ghiberti*, e novamente nella *Metropolitana Fiorentina illustrata* ecc., p. 53-57. Vedi anche nel vol. II, p. 441 del *Carteggio* del Gaye.

[2] † Questo codice, che è una copia fatta nell'ultima metà del secolo XV, e probabilmente dall'autografo stesso del Ghiberti, si conserva nella Magliabechiana, cl. XVII cod. 33, ed è quel medesimo che Cosimo Bartoli possedeva. Esso è diviso in tre parti che il Ghiberti designa col nome di *Commentarj*. Nel primo si discorre dell'arte presso i Greci e i Romani, e non è altro che un insieme e confuso estratto di quel che abbiamo in Plinio sopra questo argomento. Il secondo tratta dell'arte nuova o risorta, dove si parla con grande brevità di Cimabue, di Giotto, e di altri artefici del secolo XIV, per venir quindi a ragionare di sè e delle sue opere. Questo secondo Commentario fu la prima volta pubblicato dal Cicognara nel tom. IV, pag. 208 e seg. della sua *Storia della Scultura* e ripub-

assalito da una grave e continua febbre, si morì,[1] lasciando di sè fama immortale nell'opere che egli fece e nelle penne degli scrittori; e fu onorevolmente sotterrato

blicato nel primo volume della edizione delle *Vite* fatta in Firenze dal Le Monnier, assai più corretto e con varie note illustrative. Nel terzo Commentario ha principio un trattato d'Architettura, nel quale l'autore ragiona della luce, delle ombre, della composizione e figura dell'occhio, e della prospettiva. Si parla poi delle ossa del corpo umano, ed in ultimo delle *definizioni, proporzioni e simmetrie che usarono e nobilissimi statuarii e pittori antichi.* Di questo Commentario che resta sospeso e senza compimento, e dove sono a quando a quando per spiegazione del testo alcune figure in penna, furono pubblicati nella detta edizione tre luoghi, dove si dà notizia di tre opere d'antica scultura bellissima. — *Un altro codice artistico appartenuto alla famiglia Ghiberti si conserva nella Biblioteca suddetta, alla classe XVII. È cartaceo, di piccolo formato, di carte 219. La scrittura è di chiara lettera del secolo XV, tutta di una mano, tranne alcuni ricordi estranei all'argomento, interpolati qua e là al testo, che sembrano della mano stessa di chi fece il seguente ricordo nella prima carta: *Questo libro è di Bonachorso di Vettorio Ghiberti cittadino fiorentino. altrimenti detto Bonachorso di Vettorio. feciono le porte di santo Giovanni di Firenze. In sul quale è molti ingiegni.* Poi, di scrittura più moderna, cioè del secolo XVI, si nota: *Questo libro fu donato da Vectorio Ghiberti a Matteo di Cosimo Bartoli, il quale morto, tochò a M. Cosimo suo figliuolo, nelle divise di noi fratelli et figliuoli di Matteo detto.* Questi è Cosimo Bartoli, a cui appartenne anche l'altro codice de' *Commentarj* del Ghiberti, descritto di sopra. Questo codice dalla carta 3 alla 27 contiene un informe e incompiuto trattato d'architettura, probabilmente di Lorenzo medesimo; e nel resto disegni e schizzi a penna di fabbriche antiche, di monumenti marmorei sparsi per le chiese fiorentine, d'invenzioni d'architettura civile e militare, di meccanica, d'artiglieria, di balistica, d'idraulica ecc. Questi disegni e schizzi sono di più mani, e alcuni hanno il carattere delle sculture e de' getti del Ghiberti; massime quelli che si vedono a carte 5 e 61, e gli studj d'architettura dalla carta 41 alla 53, e la figura umana a tergo della carta 36. I disegni d'architettura, e di alcuni monumenti sepolcrali in parte tuttavia esistenti in Firenze, che ricorrono alle carte 59, 60, 63, 65, 67, 69, 70, sono di mano più recente; e forse di Buonaccorso di Lorenzo e di Vittorio figliuolo di esso Buonaccorso. Insomma, la varietà delle scritture e il diverso stile de' disegni danno a conoscere, essere questo codice un raccolto degli studj artistici di Lorenzo e de' suoi discendenti.

[1] *La morte del Ghiberti deve porsi (come fece il Baldinucci) all'anno stesso in che fece testamento, che fu il 1455; trovandosi che l'anno dopo, Vittorio, suo figliuolo, era rimasto solo al lavorio dell'ornamento della porta di Andrea Pisano (vedi la nota 2 pag. 244). Il Ghiberti era nato nel 1381; imperciocchè nella denunzia de' suoi beni del 1427 egli dice di avere 46 anni (GAYE, I, 103). È, pertanto, esatto il computo del Vasari; che, cioè, quando consegnò il saggio (che dovette essere circa il 1402), Lorenzo aveva venti anni. Da tutti questi dati risulta che egli morì di 75 anni, e non di 64, come qui dice il Vasari; se pure non è errore di stampa, come noi tenghiamo per certo.

† Abbiamo già detto che, stando alla testimonianza dello stesso Ghiberti, egli sarebbe invece nato nel 1378. Quanto alla sua morte, è certo che accadde il

in Santa Croce.[1] Il suo ritratto è nella porta principale di bronzo nel tempio di San Giovanni, nel fregio di mezzo, quando è chiusa, in un uomo calvo; ed a lato a lui è Bartoluccio suo padre; ed appresso a loro si leggono queste parole: LAURENTII CIONIS DE GHIBERTIS MIRA ARTE FABRICATUM.[2] Furono i disegni di Lorenzo eccellentissimi, e fatti con gran rilievo; come si vede, nel nostro Libro de' disegni, in un Evangelista di sua mano, ed in alcuni altri di chiaroscuro bellissimi.

Disegnò anco ragionevolmente Bartoluccio suo padre, come mostra un altro Evangelista di sua mano in sul detto Libro, assai men buono che quello di Lorenzo. I quali disegni, con alcuni di Giotto e d'altri, ebbi, essendo giovanetto, da Vettorio Ghiberti l'anno 1528: e gli ho sempre tenuti e tengo in venerazione, e perchè sono belli e per memoria di tanti uomini. E se quando io aveva stretta amicizia e pratica con Vettorio, io avessi quello conosciuto che ora conosco, mi sarebbe agevolmente venuto fatto d'avere avuto molte altre cose che furono di Lorenzo, veramente bellissime. Fra molti versi che latini e volgari[3] sono stati fatti in diversi tempi in lode di Lorenzo, per meno esser noiosi a chi legge, ci basterà porre qui di sotto gli infrascritti:

Dum cernit valvas aurato ex aere nitentes
In templo, Michael Angelus obstupuit:
Attonitusque diu, sic alta silentia rupit:
O divinum opus! O janua digna polo!

1° di dicembre del 1455, come si rileva dal Libro de' morti di Firenze, dove si legge che fu sepolto in Santa Croce.

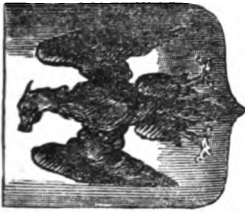
[1] * La sepoltura del Ghiberti non si è potuta ritrovare.

[2] * Nell'altra porta, che guarda la colonna di San Zanobi, è scritto: OPVS LAVRENTII · FLORENTINI.

[3] Nella prima edizione si leggono questi:

Lorenzo jace qui, quel buon Ghiberto
Che a' consigli del padre e dello amico,
Fuor dell' uso moderno et forse antico.
Giovinetto mostro quant' uomo esperto

ALBERO DE' GHIBERTI

- **Ser BUONACCORSO**
  - **Cione** † 1406, moglie Fiore
    - **LORENZO** n. 1378 † 1455, moglie Marsilia di Bartolommeo di Luca pettinagnolo
      - **Vittorio** orefice, n. 1418 † 1496, 18 novembre; mogli: 1. Maddalena d'Antonio di ser Gio. Bonajuti; 2. Smeralda di m. Francesco Marchi
        - **Buonaccorso** orefice, maestro di getto ed architetto, n. 1451, 13 dic. † 1516, 16 lugl.; moglie Lionarda di Bernardo del Palagio morta 1501, 10 settemb.
          - **Vittorio** pittore e scultore, n. 1501, 3 sett. † 1542
        - **Marsilia** marito Vanni di Nuccio Solosmei
        - **Lorenzo** n. 1461 † 1484, 16 maggio
        - **Diana** marito Lionardo di Pietro Ghiori
        - **Francesco** n. 1465, 11 settemb.; moglie Felice di Gio. di Giuliano Lanfredini
          - **Vittorio**
            - **Ghiberto** n. 1535, 13 settemb.; moglie Caterina di Gio. di ser Lorenzo Vivaldi
              - **Vittorio** n. 1575, 13 marzo
              - **Lorenzo** moglie Laura d'Orazio Risaliti
              - **Giovan Francesco** moglie Caterina di Niccolò da Uzzano
                - **Giovanni** moglie Lucrezia di Lorenzo Grazzini
            - **Felice** n. 1546, 1 marzo; moglie Beatrice di m. Matteo Carlini
              - **Francesco** n. 1581, 17 dicembre
              - **Lorenzo** n. 1588, 16 settembre
        - **Ghiberto** n. 1466, poi frate Matteo cistercense
        - **Uguccione** detto Cione, n. 1475
        - **Giovanni** n. 1468 † 1494, 22 luglio
        - **Andrea** mariti: 1. Piero di Ruberto Gianfigliazzi; 2. Francesco Benintendi
      - **Tommaso** orefice, n. 1416

COMMENTARIO

ALLA VITA DI LORENZO GHIBERTI

Intorno al lavorìo delle porte di San Giovanni

Al Vasari non parve degno fine delle sue fatiche fare una lista degli artefici, e un semplice inventario delle opere loro; ritrovarne il numero, i nomi, le patrie e gli anni, ne' quali vissero; insegnare in quale città, e in che luogo appunto si trovassero le opere loro; senza intromettervi il giudizio suo. Quel modo gli parve troppo semplice e poco insegnativo; e perchè aspirava ad esser noverato tra quegli autori di storie che hanno nome di avere scritto con maggior giudizio; si studiò d'imitare quegli scrittori, i quali non istettero contenti a narrare semplicemente i casi seguiti, ma sono andati investigando le cause e gli effetti di quelli, i modi, i mezzi e le vie che hanno usato i valentuomini nel maneggiare le imprese, e i loro errori e i ripari e partiti nel governo delle faccende. Queste dichiarazioni che il Vasari fa nel Proemio alla seconda Parte, spiegano abbastanza con quali norme ed intendimenti egli si pose a scrivere. Creando, com'egli fece, la storia dell'arte moderna (argomento nuovo e non preso a trattare fino allora da nessuno), doveva procacciare di piantarne i fondamenti più saldi, e scriverla con un modo scientifico ed erudito, non letterario puramente e retorico: cioè procedere in quella oscurità con in mano la face della critica; non coi trovati della fantasia: attinger a fonti sicure, e cercare nei documenti la materia e le prove della sua storia; non nelle malfide tradizioni, o nelle inesatte informazioni d'altrui. Ma il Vasari, per le condizioni della sua vita, non addestrato per tempo a somiglianti studj, nè uso alle pazienti fatiche del rintracciare, svolgere ed interpretare le antiche carte,

non è meraviglia se di quelle qualità che più nello storico si ricercano, abbia difetto. Il che, ogni volta che se ne porgeva il destro, noi non abbiamo trascurato di notare per ammaestramento altrui. Ma dove egli più spessamente cade in errore, è l'ordine de' tempi; il quale nelle sue Vite è forse la pecca maggiore. Ed ora che siamo in sul discorrere della Vita e delle Opere del Ghiberti, apparisce manifesta la confusione, massime intorno al lavorìo delle famose porte del San Giovanni di Firenze; di maniera che gli scrittori venuti dopo non seppero o non si curarono stabilire in modo preciso gli anni, ne' quali ciascuna di esse fu cominciata e finita. Il Cicognara, ultimo, vide queste difficoltà, e nella patria stessa del Ghiberti propose alcuni dubbj, cui l'abate Vincenzo Follini (che vide la lettera del Cicognara), richiesto del proprio parere, si trovò obbligato a rispondere; onde prendendo in esame questa quistione, ne fece subietto di una lezione detta nell' Accademia della Crusca.[1] Per via di ragionamenti e di buon giudizio, egli giunse a restaurare la cronologia del lavorìo delle tre porte di San Giovanni (compresavi anche la più antica di Andrea Pisano); in guisa che non altro che i documenti potevano attenuare il valore e l'autorità delle sue probabili congetture. Ma quanta fatica e pazienza non si sarebbe risparmiata il dotto bibliotecario, se avesse conosciuto l'opera che nel 1773 diede alla luce colle stampe Tommaso Patch?[2] Egli avrebbe veduto, che l'ultima carta contiene un diligente spoglio del così detto *Libro della Prima e Seconda Porta*; dal quale si ricava puntualmente il principio, il progresso e il fine di quel lavorìo, gli anni e i mesi, in cui fu fatto, chi ajutò il Ghiberti e le paghe loro, e quanto denaro fu speso in metallo, oro, carbone, legna ecc. Grati dobbiamo essere in eterno e doppiamente al benemerito Patch, il quale con questo estratto ci ha tramandato di così stupenda opera le più sicure ed autentiche notizie, dopo che del libro originale sventuratamente non si ha più contezza. Il Vasari dovette aver veduto questo libro, come per alcuni riscontri ci è dato di sospettare; ma egli non ne seppe far tutta quella stima che meritava, nè cavarne quell' utile che poteva. Di questo spoglio ci serviremo non tanto per ordinare la cronologia del Vasari, quanto per ritoccare di alcun che quella che con assai buon lume di critica tentò di stabilire nella sua lezione il Follini.

[1] *Sopra alcune difficultà che s' incontrano nella storia del lavoro delle porte di bronzo del Battistero Fiorentino.* Lezione di Vincenzio Follini, detta nell'adunanza del dì 13 gennajo 1824. (*Atti dell'Accademia della Crusca*, tom. III, pag. 177-194).

[2] *La porta principale del Battistero di San Giovanni, incisa in Firenze in trentaquattro fogli aperti da Ferdinando Gregori e Tommaso Patch* (Antonio Cocchi) *nel 1773, e dedicata all' arciduca Leopoldo I.*

Primieramente, chiameremo in giudizio quanto nel Biografo aretino si referisce a questo lavorio, esaminando l'ordine dei tempi.

La partenza del giovane Ghiberti da Firenze nel 1400, e il suo ritorno poco dipoi per il concorso delle porte, non vanno soggetti a dubbio, perchè ce ne assicura il Ghiberti medesimo.[1] Ma quanto all'anno preciso, in cui gli fu allogata la prima porta, sbaglia il Follini ponendolo nel 1402; imperciocchè noi l'abbiamo esattamente dallo spoglio del precitato *Libro*, dove è detto che *a' 23 di novembre del 1403 si dà a fare la seconda*[2] *porta di San Giovanni a Lorenzo di Bartolo e a Bartolo di Michele suo padre orafi*, con che Lorenzo debba lavorare in su compassi di sua mano le figure, alberi e simili cose; e possa torre in suo ajuto Bartolo suo padre, e altri sufficienti maestri che gli parrà.

Debba ogni anno dar compiuti tre compassi e il tempo cominci il primo di dicembre.

Non debbano mettere se non la loro fatica: e a tutte l'altre spese debba pensare l'Arte. Debbano avere per fattura di detta porta quello sarà giudicato dai Consoli ed Offiziali del Musaico, e a buon conto gli si possa dare fino in fiorini 200 l'anno.

Nella prima convenzione fatta cogli Operaj si trova ch'ebbe ajuti al lavorìo di questa porta: Bandino di Stefano, Domenico di Giovanni, Giovanni di Francesco, Giuliano di ser Andrea, Maso di Cristofano,[3] Michele dello Scalcagna,[4] Donato di Niccolò di Betto Bardi (*Donatello*), Michele di Niccolajo, Antonio di Tommaso (*il Mazzingo* ?),[5] nipote di Bandino, Jacopo d'Antonio da Bologna, Bernardo di Piero.[6] Ma non osservando Lorenzo di Bartoluccio di dare compiuti ogni anno i tre compassi (cioè, compartimenti di storie), come era convenuto, si fece di nuovo un'altra convenzione a dì 1° giugno del 1407 con Lorenzo di Bartolo solo, senza

[1] Vedi il suo *Commentario*, § 16.

[2] Per seconda porta debbesi intender sempre la prima data a fare al Ghiberti, imperciocchè vi contavano la più antica di Andrea Pisano.

[3] † Abbiamo già veduto che questo Maso di Cristofano non è Masolino, ma un orefice da lui diverso, e che perciò si deve stimare un errore del Vasari quando dice che il Da Panicale fu orefice ed ajutò il Ghiberti nel lavoro delle porte.

[4] Costui è scritto al Libro dell'Arte sotto l'anno 1417.

[5] † Questo Antonio figliuolo di Tommaso crediamo che sia quell'Antonio Mazzingo orefice ch'è nominato dal Vasari nella Vita d'Antonio del Pollajuolo.

[6] In tutto il tempo di questa prima convenzione il Ghiberti ebbe, fra lui e i suoi lavoranti, fiorini 882, soldi 260, denari 66 a oro, e restò a avere 200, ed ebbe dall'anno 1403 al 1415 libbre 5564, once 11 d'ottone. Costò l'ottone per la detta porta, detto ottone di ritaglio, fiorini 881, 1, 11, parte a soldi 6 e parte a soldi 6 e mezzo la libbra.

† Bernardo di Piero non è da confondersi con Bernardo di Piero Ciuffagni, il quale comparisce tra i lavoranti alle porte nella seconda convenzione.

nominare il padre. Nella quale si dice che Lorenzo seguiti il lavoro cominciato della detta porta e finchè non sarà finito non possa pigliare a fare altro lavoro senza licenza de'Consoli; e finito che sarà, debba aspettare un anno, per vedere se dall'Arte gli vorrà esser dato a fare altro lavoro. Debba avere per suo magistero fiorini dugento l'anno. Debba ogni giorno che si lavora, lavorare di sua mano tutto il dì, come fa chi sta a provvisione, e scioperandosi, lo sciopero gli debba esser messo a conto e scritto in su un libro fatto a posta.

Debba Lorenzo lavorare di sua mano in su cera e ottone, e massimamente in su quelle parti che sono di più perfezione, come capelli, ignudi e simili. Debba trovar egli i lavoranti, ma il salario sarà a loro stabilito dai Consoli. Non debba mettere se non la sua fatica e magisterio e ogni materia e strumenti gli debbano esser dati dall'Arte. In questa seconda compariscono gli stessi lavoranti come ajuti del Ghiberti, eccetto Michele dello Scalcagna, Michele di Niccolajo, Antonio di Tommaso e Jacopo d'Antonio da Bologna. In luogo però di questi figurano molti altri che nella prima convenzione non sono, cioè: Francesco di Giovanni detto Bruscaccio, Cola di Liello di Pietro da Roma, Francesco di Marchetto da Verona, Giuliano di Giovanni da Poggibonsi (*detto il Facchino*), maestro Antonio di Domenico di Cicilia, Bartolo di Michele (*patrigno del Ghiberti*), Bernardo di Piero Ciuffagni, Zanobi di Piero, Niccolò di Lorenzo, Jacopo di Bartolommeo (fanciullo), Giuliano di Monaldo, Pagolo di Dono (*Uccello*, garzone di bottega), Matteo di Donato, Niccolò di Baldovino, Bartolo di Niccolò. Oltre i sopraddetti, il Ghiberti tenne al lavoro Vittorio suo figliuolo, e altri *tre sufficienti maestri.*[1]

La detta porta, colle istorie del nuovo Testamento, fu compiuta nel mese d'aprile del 1424, e il 19 del detto mese si pose e rizzò alle porte di San Giovanni.[2] Così è registrato nel detto *Libro*. Il Cambi, cronista

[1] Un altro ajuto del Ghiberti a questa seconda porta fu scoperto dal signor Fantozzi in quel Bernardo di Bartolommeo Cennini, orafo fiorentino, che il primo in Italia si pose a fare, senza aver visti quelli degli artefici magontini, i *punzoni* e le *matrici* pei caratteri da stampa. Il ricordo dice: « Al nome di Dio « addì 12 d'agosto 1451 Bernardo di Bartolomeo di Cenni del Fora sto a salaro « alle porte di San Giovanni ». (*Memorie Biografiche originali di Bernardo Cennini, orafo fiorentino*; Firenze, 1839).

† Agli ajuti del Ghiberti nel lavorio della seconda porta possiamo ancora aggiungere Benozzo Gozzoli pittore, il quale a'24 di gennajo 1444 si pattuì con Lorenzo e Vittorio Ghiberti di lavorare per tempo di tre anni alla porta (seconda) di San Giovanni, colla mercede di fiorini 60 d'oro nel primo anno, di 70 nel secondo, e di 80 nel terzo. (Archivio di Stato di Firenze. Deliberazioni de'Consoli dell'Arte de'Mercatanti dal 1443 al 1444 a c. 8).

[2] Un anno avanti fu scritto all'Arte de'Pittori, e il suo nome è registrato nel vecchio libro così: *Lorenzo di Bartolo orafo, popolo di Sant'Ambrogio, 1423.*

contemporaneo,[1] dice lo stesso. Con lui sta il Follini; ma il signor Fantozzi[2] conghiettura che fosse ultimata circa il 1427. Erra pertanto il Vasari col dire, che essa fu finita poco prima che il Ghiberti facesse la statua di San Giovanni Battista per un pilastro d'Orsanmichele, la quale fu posta su nel 1414. E sbaglia similmente dicendo, che essa porta fu collocata di faccia all'opera di San Giovanni; contro la testimonianza sicura del *Libro* citato, dov'è detto che la seconda (prima) porta fu messa alla parte che *risguarda verso Santa Maria del Fiore*; e del Cambi, il quale ripete, che *a dì 20 d'aprile 1424 la prima porta di metallo dorato fu messa dove sono le colonne di porfido* (le quali non hanno mutato mai posto). E ciò è secondo ragione; imperciocchè, essendo la porta che guarda Santa Maria del Fiore la principale delle tre di San Giovanni, ivi dovea collocarsi la prima fatta dal Ghiberti. Ma come ab antico eravi quella di Andrea Pisano, così in quella occasione essa fu tolta di là, per cedere il posto alla nuova, e fu collocata dinanzi al fianco dell'oratorio del Bigallo.

Furono deputati alla detta opera Matteo di Giovanni Villani, Palla di Nofri Strozzi e Niccolò di Luca di Feo.

Finita che ebbe il Ghiberti la sua prima porta, gli Operaj ben soddisfatti di quel lavorio, furono solleciti ad allogargli la terza (seconda) porta, dove ebbe a fare dieci istorie del vecchio Testamento. Tra i patti era, che Lorenzo non potesse prendere a fare altro lavoro senza licenza dei Consoli: il qual patto fu rinnovato, perciocchè nel lavoro della prima porta non fu osservato. Il Vasari non dice precisamente in qual anno gli fosse allogata; ma dal contesto si vede che la pone dopo il 1439: imperciocchè egli viene a parlare di questa seconda porta dopo aver detto della mitra fatta a papa Eugenio IV, che era tornato novamente in Firenze appunto in quell'anno. Ma il Follini opina che ciò accadesse nell'anno 1428 incirca. Ambidue sono in errore. Il *Libro* suddetto pone questa allogazione sotto il dì 2 di gennajo del 1424 (s. c. 1425). Sedici anni di tempo occorsero per modellare di cera le storie; quando nel 1440 si pensò a comperare l'ottone per incominciarne il getto, atteso che il lavoro era molto innanzi; e già nel 1443, delle dieci storie che andavano in questa porta, quattro sole mancavano; finite poi del tutto nel 1447; e nell'aprile del 1452 indorate. Nel giugno di quell'anno medesimo furon poste al luogo loro, cioè alla porta che guarda Santa Maria del Fiore, rimovendo l'altra colle storie del Testamento nuovo messavi prima; la quale fu collocata di fronte all'opera di San Giovanni, dov'è tuttavia.

[1] Pubblicato nelle *Delizie degli Eruditi Toscani*, raccolte dal P. Ildefonso da San Luigi.

[2] *Notizie biografiche* citate.

Ad alcuni scrittori ed annotatori del Vasari parvero troppi quarant'anni per il lavorìo di questa seconda porta; ed invero sarebbero: ma il Vasari non intese già che tanto tempo fosse impiegato per una sola porta, sibbene per ambedue.[1] Egli, infatti, non disse che il Ghiberti spese quarant'anni nella sua prima porta; ma venuto a chiudere il suo racconto su tutto quel lavorìo, era naturale che, non avendoci detto quanti anni occupò nella prima, dicesse quanto tempo l'artefice spese attorno all'una ed all'altra. I ricordi del *Libro* citato ci fanno certi di questa interpretazione: se non che, invece di quarant'anni, il computo del *Libro* ne dà quarantanove; imperciocchè la prima porta, come abbiamo veduto, fu allogata al Ghiberti nel 1403, e fu messa su nel 1424; la seconda gli fu data a fare nel 1424 (1425) ed ultimata nel 1452. Ciò non pertanto, quarantanove anni per le sole porte sarebbero troppi; ma egli intromise a questo tutti gli altri lavori che abbiamo notati.

[1] « E ben le potè Lorenzo condurre (le porte), avendovi dall'età sua di « vent'anni, (non di 20, ma di 24) che le cominciò, lavorato su quaranta, con fa- « tiche vie più che estreme ». (Vita di Lorenzo Ghiberti).

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLA VITA E DELLE OPERE DI LORENZO GHIBERTI

1378. Nasce Lorenzo da Cione di ser Buonaccorso Ghiberti e da donna Fiore sua moglie.

1400. Parte da Firenze, per timore della peste, e va a' servigi di Pandolfo Malatesta.

1401 (?) Torna a Firenze per concorrere al lavorìo delle porte di San Giovanni.

1401. È concesso a ciascun concorrente un anno per compire il saggio.

1402 (?) Consegna il saggio. Egli aveva ventiquattr'anni incirca.

1403, 22 novembre. Gli si dà a fare la seconda porta (prima) di San Giovanni, colle storie del Nuovo Testamento.

1404, 10 novembre. È uno de' maestri chiamati a consigliare sopra la costruzione degli sproni del Duomo di Firenze.

1407, 1 giugno. Gli si fanno nuovi patti circa il lavoro della seconda (prima) porta di San Giovanni.

1409, 3 agosto. Matricolato all'arte degli orefici.

1411, 26 novembre. È pagato per alcuni disegni fatti per il Duomo suddetto.

1414, 1 dicembre. Toglie a fare di bronzo la statua del San Giovanni Battista per un pilastro d'Orsanmichele.

1415 (?) Sposa Marsilia di Bartolommeo di Luca, pettinagnolo.

1417, 21 maggio. Gli sono allogate due storie pel fonte battesimale di Siena.

1417. Dà il disegno d'un pajo di candelieri d'argento allogati a Guariento di Giovanni Guarienti orafo per l'oratorio d'Or San Michele.

1418 settembre. Fa il modello della cupola del Duomo di Firenze.

1419, 20 maggio. Disegna le scale dell'abitazione del papa in Santa Maria Novella.

1419, 11 agosto. Ha 300 lire per sua fatica del modello della cupola.

1419, 26 agosto. Gli è allogata la statua di San Matteo di metallo per un pilastro di Orsanmichele.

1419. Fa il bottone d'oro del piviale di Martino V, e la mitra. (Papa Martino venne a stare in Firenze in quell'anno appunto).

1420. Ha finito il modello del San Matteo.

1420, 16 aprile. È eletto provveditore sopra l'opera della cupola insieme con Filippo di ser Brunellesco e Batista d'Antonio capomaestro.

1422. Finisce la statua di San Matteo.

1423, 19 marzo. Muore Fra Leonardo di Stagio Dati, maestro generale dell'Ordine domenicano. — Il Ghiberti fece di bronzo la figura giacente di lui, ch'è nel mezzo del pavimento di Santa Maria Novella.

1423. È ascritto alla Compagnia di San Luca tra i pittori.

1424, aprile. Il Ghiberti compie la seconda porta (prima)

1424, 4 aprile. Dà il disegno per i due occhi minori di vetro della facciata del Duomo, l'uno cioè verso il campanile colla cacciata di Giovacchino, l'altro verso la via de' Legnajuoli col transito e sepoltura di Maria Vergine.

1424, 19 aprile. Si rizza su la seconda porta (prima) a San Giovanni dalla parte che guarda Santa Maria del Fiore.

1424, 24 luglio. Muore Lodovico degli Obizi, capitano de' Fiorentini, nella rotta di Zagonara. In quel torno dovette decretarglisi il monumento.

1424. Fra l'ottobre e il dicembre sta a Venezia.

1425, 2 gennajo. Gli si dà a fare la terza (seconda) porta di San Giovanni colle storie del Genesi.

1425. Disegna per due occhi di vetro della cupola la Resurrezione di Cristo e la Orazione nell'orto.

1425, 28 giugno. È deliberato che dal 1° luglio di quell'anno in avanti non abbia salario per il suo uffizio di uno de' provveditori della cupola.

1426, 4 febbrajo. È condotto novamente per provveditore circa l'edificazione e perfezione della detta cupola.

1427 (circa). Fa la sepoltura di Bartolommeo (non Niccolò) Valori, in Santa Croce. (Il Valori morì in quell'anno).

1427, 30 ottobre. Dà compite le due storie del fonte battesimale di Siena.

1427, 20 dicembre. È matricolato all'arte de' maestri di pietra.

1427. È rinnovata per un anno la sua condotta di provveditore della cupola del Duomo di Firenze.

1428, 7 gennajo. Disegna insieme con Filippo di ser Brunellesco e Battista d'Antonio capomaestro la catena di macigni per la cupola.

1428. Cassa per custodia delle reliquie dei santi Proto, Giacinto e Nemesio.

1432. Disegna il gran tabernacolo per l'Arte dei Linajuoli, dipinto l'anno appresso da Fra Giovanni Angelico.

1432, 18 marzo. Gli è allogata la sepoltura o cassa di bronzo per conservarvi le ossa di san Zanobi.

1432, 23 marzo. Sono approvati i tre mallevadori dati dal Ghiberti per osservanza dell'allogazione suddetta.

1432, 27 giugno. A lui, a Filippo di ser Brunellesco e a Battista d'Antonio capomaestro è commesso il modello tondo o ottangolare del vano della lanterna della cupola.

1434, 20 aprile. Gli sono dati a fare i disegni per due finestre di vetro della tribunetta della cappella di San Zanobi in Duomo.

1435 di novembre. Fa il disegno del nuovo coro del Duomo.

1435, 15 novembre. Gli è commesso di ordinare gli altari delle nuove tribune.

1439, 18 aprile. Si rinnova l'allogazione della cassa di san Zanobi cominciata da gran tempo dal Ghiberti, ordinandogli che nella parte anteriore d'essa faccia tre storie de' miracoli del Santo.

1439 (circa). Prende a fare la mitra di Eugenio IV.

1440. Fornisce la cassa di san Zanobi.

1443, 24 giugno. Finisce del tutto sei delle dieci storie della terza (seconda) porta.

1447. Finisce tutte le dieci storie; e il 19 d'agosto si delibera di pagargli fiorini 1200.

1447, 24 gennajo. Si dà a fare a lui e a Vittorio suo figliuolo il restante della terza (seconda) porta; cioè: 24 spiaggie, 24 teste, la cornice sopra il cardinale, il cardinale, soglia, stipi, telajo ecc. Le quali cose l'anno 1450 non avendole finite, di nuovo sono loro allogate per darle compite in venti mesi, cominciando dal 1° febbrajo 1450 (st. c.).

1450. Lavora uno sportello di rame pel tabernacolo del Sacramento nello Spedale di Santa Maria Nuova.

1451, 9 marzo. Si fanno i bilichi della terza (seconda) porta, e si danno a fare a Tinaccio di Piero fabbro.

1452, 2 aprile. Si dà ad indorare la porta a lui e a Vittorio suo figliuolo.

1452, 16 giugno. È fornita del tutto e si pone su alla porta di San Giovanni che risguarda verso Santa Maria del Fiore; rimossa l'altra, colle storie del nuovo Testamento, e trasportata dal lato che guarda l'Opera di San Giovanni.

1455, 26 novembre. Fa testamento pe' rogiti di ser Domenico di Santi Naldi.

1455, 1 dicembre. Muore ed è sepolto in Santa Croce.

MASOLINO DA PANICALE

PITTORE FIORENTINO

(Nato nel 1383; morto forse nel 1447)

Grandissimo veramente credo che sia il contento di coloro che si avvicinano al sommo grado della scienza, in che si affaticano; e coloro parimente, che oltre al diletto e piacere che sentono virtuosamente operando, godono qualche frutto delle loro fatiche, vivono vita, senza dubbio, quieta e felicissima. E se per caso avviene che uno nel corso felice della sua vita, camminando alla perfezione d'una qualche scienza o arte, sia dalla morte sopravvenuto; non rimane del tutto spenta la memoria di lui, se si sarà per conseguire il vero fine dell'arte sua lodevolmente affaticato. Laonde dee ciascuno quanto può faticare per conseguire la perfezione: perchè, sebbene è nel mezzo del corso impedito, si loda in lui se non le opere che non ha potuto finire, almeno l'ottima intenzione ed il sollecito studio che in quel poco che rimane è conosciuto. Masolino da Panicale di Valdelsa,[1] il qual fu discepolo di Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti, e nella sua

[1] † Tommaso, conosciuto col nome di Masolino, fu figliuolo di Cristofano di Fino, imbiancatore, e nacque nel 1383, come dichiara suo padre nella portata al Catasto del 1427 (quartiere Santa Croce, gonfalone Bue). Nel 18 di gennajo del 1423 si matricolò all'Arte de' Medici e Speziali, alla quale apparteneva quella de' Pittori. Nella detta portata Cristoforo di Fino ci fa sapere che *Tommaso suo*

fanciullezza buonissimo orefice, e nel lavoro delle porte il miglior rinettatore che Lorenzo avesse;[1] fu nel fare i panni delle figure molto destro e valente, e nel rinettare ebbe molto buona maniera ed intelligenza. Onde nel cesellare fece con più destrezza alcune ammaccature morbidamente, così nelle membra umane, come ne' panni. Diedesi costui alla pittura d'età d'anni diciannove, ed in quella si esercitò poi sempre, imparando il colorire da Gherardo dello Starnina.[2] Ed andatosene a Roma per studiare, mentre che vi dimorò, fece la sala di casa Orsina vecchia in monte Giordano:[3] poi per un male che l'aria gli faceva alla testa, tornatosi a Fiorenza, fece nel Carmine, allato alla cappella del Crocifisso, la figura del San Pietro, che si vede ancora.[4] La quale essendo dagli artefici lo-

figliuolo sta in Ungheria: dicesi dovere avere certa quantità di danari da le rede di messer Filippo Scholari (Pippo Spano): *non è chiarito il che: e però non vi si dà. Sono fiorini 360 di Monte Comune ch'erano iscritti in Simone Milanesi e Simone e Tommaso Corsi.* Notizia nuova ed importante che ci fa conoscere che Masolino ebbe a lavorare in Ungheria per Pippo Spano, facilmente dell'arte sua, per ornargli qualcuna delle molte cappelle che egli aveva fatte costruire in quel paese.

[1] *Ciò aveva detto anche nella vita del Ghiberti; ma non abbiamo nessun'altra testimonianza, oltre quella del Vasari, che ce ne faccia certi.

† Il fondamento di quel che afferma qui il Vasari è nella falsa credenza che quel Tommaso di Cristofano, il quale si trova tra i lavoranti del Ghiberti alla prima (seconda) porta di San Giovanni, sia lo stesso che Masolino da Panicale. Colui che ajutò il Ghiberti in quel lavoro è provato che fu Tommaso di Cristoforo di Braccio, del popolo di San Jacopo Oltrarno, matricolato all'arte dell'orefice il 30 di settembre 1409; il quale ebbe moglie e figliuoli, il che non si sa di Masolino, e morì a' 13 di gennajo 1431.

[2] † Parve fino ad ora poco da credere che Masolino fosse stato discepolo dello Starnina, nella supposizione che egli nascesse circa il 1403, e così cinque anni innanzi alla morte del suo preteso maestro. Ma dopochè è provato che egli nacque nel 1383, come è stato detto, e che perciò Masolino quando mancò lo Starnina sarebbe stato ne' suoi ventiquattr'anni d'età, ogni difficoltà è tolta via, e l'affermazione del Vasari non ha niente d'inverosimile.

[3] † Il Vasari ha già dato a Tommaso detto Giottino (Vedi la sua Vita, vol. I, pag. 621) queste pitture della casa Orsina vecchia. Ora è impossibile di stabilire, dove il Vasari abbia ragione e dove il torto, perchè esse sono da gran tempo perdute.

[4] Non vi si vede più, perchè fu gettata a terra col San Paolo di Masaccio nel 1675, quando fu messo mano alla fabbrica della cappella di Sant'Andrea Corsini.

data, fu cagione che gli allogarono in detta chiesa la cappella de' Brancacci con le storie di San Pietro: della quale con gran studio condusse a fine una parte; come nella volta, dove sono i quattro Evangelisti, e dove Cristo toglie dalle reti Andrea e Piero, e dopo il suo piangere il peccato fatto quando lo negò, ed appresso la sua predicazione per convertire i popoli: fecevi il tempestoso naufragio degli Apostoli, e quando San Piero libera dal male Petronilla sua figliuola; e nella medesima storia fece quando egli e Giovanni vanno al tempio, dove innanzi al portico è quel povero infermo che gli chiede la limosina, al quale non potendo dare nè oro nè argento, col segno della croce lo libera. Son fatte le figure per tutta quell'opera con molta buona grazia, e dato loro grandezza nella maniera, morbidezza ed unione nel colorire, e rilievo e forza nel disegno. La quale opera fu stimata molto per la novità sua, per la osservanza di molte parti che erano totalmente fuori della maniera di Giotto:[1] le quali storie, sopraggiunto dalla morte, lasciò imperfette.[2] Fu persona Masolino di buonissimo ingegno, e molto unito e facile nelle sue pitture; le quali con di-

[1] † La scoperta delle pitture di Castiglione d'Olona (Vedile descritte nel Commentario che segue) ha dato il modo di confrontarle con quelle della cappella Brancacci nel Carmine di Firenze, che il Vasari assegna a Masolino. Dal qual confronto è risultato a' signori Crowe e Cavalcaselle che l'une non abbiano che una lontana somiglianza con l'altre: in modo che essi sono condotti a dichiarare che se circa all'autore delle pitture di Castiglione, credute da loro piuttosto del 1428 che del 1435, non si possa dubitare che sia Masolino, dall'altro lato si abbia fortissimo dubbio rispetto a quelle della cappella Brancacci, le quali a loro appariscono più veramente della mano di Masaccio; concludendo che delle pitture fatte da Masolino nella detta cappella oggi non resta più nulla, essendochè sieno da molto tempo state imbiancate quelle della volta, dove è naturale che avesse dovuto Masolino cominciare il suo lavoro, lasciato da lui imperfetto dopo il 1425, per essersi partito da Firenze ed andato in Ungheria

[2] Devesi intendere, non già che lasciasse imperfette le storie sopra descritte, ma sibbene che non potè eseguire tutte quante le storie della cappella. Su queste pitture, che or tutte non esistono, e su le altre che Masaccio e Filippino condussero per compimento della cappella Brancacci, si veda il nostro Commentario alla Vita di Masaccio.

ligenza e con grand'amore a fine si veggono condotte. Questo studio e questa volontà d'affaticarsi ch'era in lui del continuo, gli generò una cattiva complessione di corpo, la quale innanzi al tempo gli terminò la vita, e troppo acerbo lo tolse al mondo. Morì Masolino giovane d'età d'anni trentasette, troncando l'aspettazione che i popoli avevano concetta di lui. Furono le pitture sue circa l'anno 1440:[1] e Paolo Schiavo, che in Fiorenza in sul canto de' Gori[2] fece la Nostra Donna con le figure che scortano i piedi in su la cornice, s'ingegnò molto di seguir la maniera di Masolino, l'opere del quale avendo io molte volte considerato, truovo la maniera sua molto variata da quella di coloro che furono innanzi a lui, avendo egli aggiunto maestà alle figure, e fatto il panneggiare morbido e con belle falde di pieghe. Sono anco le teste delle sue figure molto migliori che l'altre fatte innanzi, avendo egli trovato un poco meglio il girare degli occhi, e nei corpi molte altre belle parti. E perchè egli cominciò a intender bene l'ombre ed i lumi, perchè lavorava di ri-

[1] *Che la morte di Masolino avvenisse circa il 1440, è probabile per altri argomenti, che esporremo nel seguente Commentario; e tenendo per vero (come non abbiamo ragione di contradirlo) ch'egli vivesse trentasette anni, la nascita sua cadrebbe intorno al 1403. Dopo ciò, non s'intende perchè il Baldinucci ed altri, sfatando l'asserto del Vasari, che qui è ragionevole, si sieno voluti perdere in altre congetture, contradette da' fatti. Nella prima edizione è questo distico:

Hunc puerum rapuit mors improba; sed tamen omnes
Pingendo senes vicerat ille prius.

† Dopo quel che abbiamo detto nella nota 1, circa alla nascita di Masolino, nel 1383, questi computi non tornano più. Il certo è che Masolino deve esser morto di maggiore età d'anni 37, perchè ammettendo ancora che ciò accadesse nel 1440, egli allora avrebbe avuto 57 anni. A noi dopo il 1427 non è più accaduto d'incontrare il suo nome nelle scritture fiorentine del tempo. Forse uscito una volta di Firenze, non vi tornò più: e se vi tornò, visse poco oltre il 1440. Nei libri de' morti di Firenze si trova che a' 18 d'ottobre fu sotterrato in Santa Maria del Fiore un Tommaso di Cristofano, che forse potrebbe essere il nostro artefice.

[2] Oggi chiamasi dal volgo *le Cantonelle*, storpiatura del *Canto de' Nelli*, ivi presso. La pittura, tutta imbrattata dai ritocchi, è in principio di Via dell'Ariento.

† Paolo di Stefano, detto Paolo Schiavo, abitò per lungo tempo in Pisa e vi morì nel 1478. Fu di cognome *Badaloni* ed ebbe un figliuolo di nome Marco, che fece l'arte stessa.

lievo, fece benissimo molti scorti difficili: come si vede in quel povero che chiede la limosina a San Piero, il quale ha la gamba che manda in dietro tanto accordata con le linee de' dintorni nel disegno e l'ombre nel colorito, che pare ch'ella veramente buchi quel muro. Cominciò similmente Masolino a fare ne' volti delle femmine l'arie più dolci; ed ai giovani gli abiti più leggiadri, che non avevano fatto gli altri artefici vecchi, ed anco tirò di prospettiva ragionevolmente. Ma quello in che valse più che in tutte l'altre cose, fu nel colorire in fresco; perchè egli ciò fece tanto bene, che le pitture sue sono sfumate ed unite con tanta grazia, che le carni hanno quella maggior morbidezza che si può immaginare. Onde, se avesse avuto l'intera perfezione del disegno, come avrebbe forse avuto se fusse stato di più lunga vita, si sarebbe costui potuto annoverare fra i migliori: perchè sono l'opere sue condotte con buona grazia, hanno grandezza nella maniera, morbidezza ed unione nel colorito, ed assai rilievo e forza nel disegno; sebbene non è in tutte le parti perfetto.

COMMENTARIO

ALLA

VITA DI MASOLINO DA PANICALE

Di alcuni affreschi di Masolino scoperti recentemente presso Milano

Noi siamo lieti di essere forse i primi a pubblicare una particolare e distinta notizia di un'opera, la più vasta e più copiosa tra quelle fatte da Masolino da Panicale e delle quali si abbia memoria.[1] Intendiamo parlare degli affreschi che sono nel coro della chiesa collegiata di Castiglion d'Olona, nella provincia di Como, fra Tradate e Varese.

Sulle rovine dell'antico castello e delle sue fortificazioni sorse, nel 1422, per virtù dell'insigne cardinal Branda da Castiglione,[2] quella chiesa de-

[1] Siamo assicurati che per quante ricerche sieno state istituite, nulla sia stato pubblicato colle stampe intorno a questa scoperta di molta importanza per la storia dell'arte. Noi però speravamo di trovarne fatta menzione almeno nella *Guida di Milano e del suo territorio* stampata pel Congresso scientifico del 1844; la quale, come la più recente e fatta da più persone, pareva che non dovesse tacere di così preziose pitture; ma fummo delusi, perciocchè, sebbene in essa si parli di Castiglione e de' suoi monumenti d'arte, delle pitture della chiesa prepositurale non è fatto neppur cenno.

[1] I signori Crowe e Cavalcaselle ne parlano a lungo nel vol. II della loro opera più volte citata.

[2] Questo porporato dottissimo e destro negoziatore, è sepolto nella chiesa da lui stesso edificata, dotata e arricchita di molti privilegj. Il suo monumento, modesto, ma di elegante lavoro, fu dato in intaglio dal conte Pompeo Litta nella storia della famiglia Castiglioni, che fa parte della sua magistrale opera delle *Famiglie celebri Italiane*.

dicata a Nostra Donna del Rosario, a san Lorenzo e a santo Stefano. Alla nobilissima terra di Castiglione d'Olona, che è forse, tra quelle del Milanese, la più ricca di antichità del medio evo, danno lustro maggiore le pitture di Masolino. Ma innanzi di descriverle gioverà di far conoscere qual fortuna esse abbiano corsa, e per qual modo sieno state scoperte.

Sulla fine del secolo passato, l'arciprete di quella collegiata, non conoscendo il pregio de'detti affreschi, e credendo che la sua chiesa avrebbe fatto più bella mostra, e acquistato maggior luce, chiese che fossero coperti di bianco e così si togliesse via quel lurido vecchiume, come alla sua ignoranza pareva. Gli Operaj ricusarono di acconsentire a quest'atto vandalico: ma il parroco non si tolse giù dall'improvvido disegno; e coll'occasione della loro assenza diede effetto al profano pensiero; e le pitture di Masolino furono barbaramente imbiancate. Un tanto arbitrio levò rumore grandissimo nel paese; ma senza pro, perchè al mal fatto non si vide rimedio.

Nel 1824 si risvegliò in alcuni il lodevole pensiero di voler togliere quel bianco, e richiamare in vita le stupende pitture del maestro fiorentino: ma il tanto ardore, onde la cosa in sul primo prese le mosse, andò a finire in niente, e non vi si pensò più; fino a che, nel 1843, il signor avv. Carlo Longhi non eccitò caldamente l'abate Malvezzi a volere interporre l'opera sua presso il clero di Castiglione, affinchè si risolvesse a tentare lo scoprimento dei sepolti dipinti, i quali molti anni innanzi avevano dato abbondante materia di discorso agli artisti. L'abate Malvezzi assunse l'incarico, ed ottenne il desiderato intento; e le pitture, là dove si usò cura e pazienza, ritornarono intatte: ma in quelle parti dove non si ebbero le debite diligenze, o là dove la calcina era più contumace, apparvero guasti irreparabili.[1]

Dopo ciò, verremo a descrivere ordinatamente i subietti di queste pitture. Nella sommità del prospetto dell'arco, sotto il quale è l'altar maggiore, è rappresentata la sepoltura della Vergine; e lungo i fianchi, diversi santi, figure ritte in piè, qual più qual meno guaste. Altri santi, parimente in piedi, si vedono effigiati sotto l'arco medesimo. Le pareti del coro, ch'è di forma ottangolare, sono divise intorno intorno da due ordini di storie; nel descrivere le quali moveremo dal lato che rimane a sinistra

[1] Non pago l'abate Malvezzi di aver fatto rivivere gli affreschi di Masolino, divisò di pubblicarli, unitamente con quelli dell'attiguo Battistero, in 32 grandi tavole litografiche, e di corredarle di note e d'illustrazioni. Al qual fine stampò e mandò attorno un breve manifesto, che servir doveva d'invito: ma perchè all'invito forse non fu risposto com'egli desiderava, questa pubblicazione è rimasta solamente ne'termini di un semplice annunzio, e non ha avuto altrimenti effetto.

di chi dalla chiesa entra in esso coro, dove sono rappresentati gli atti di san Lorenzo. La prima è il santo martire che dispensa elemosina ai poverelli; e accanto, quando è condotto alla presenza dell'imperatore. Sotto a queste è il martirio di esso santo. Segue nell'altra parte, che rimane nell'angolo, il battesimo di san Lorenzo, in alto; e in basso, la morte, dove si vedono intorno a lui stare i compagni afflitti e piangenti per la sua partita. Qui han fine le storie della vita di san Lorenzo. La parte che resta in fondo al coro, ha, sopra l'occhio che mette la luce, la Ss. Trinità.

Continuando colla nostra descrizione il giro, troviamo nelle seguenti due pareti rappresentati i fatti principali della vita di santo Stefano. La prima, che rimane nell'altro angolo, ha nella parte superiore la predicazione del santo protomartire; e nella parte di sotto, il martirio, e quando è seppellito: le quali due istorie sono divise dalla finestra. Segue nell'ultima parete, su in alto, quando il santo sta dinanzi ai dottori della legge; e nella storia inferiore, la continuazione del suo martirio, ch'è nella faccia sopra descritta.

Le sei storie dipinte nella volta, tratte dalla vita della Madonna, sono: l'Annunziazione, lo Sposalizio, la Natività di Cristo, l'Adorazione de' Magi, l'Assunzione e la Incoronazione della Vergine. Queste pitture sono le meglio conservate. Nell'angolo di essa volta, a destra dell'altar maggiore, si trova il nome del pittore scritto sur una cartelletta, che dice: MASOLINUS DE FLORENTIA PINSIT.

Tale scoperta, che molto conferisce alla storia dell'arte, perchè accresce di una ragguardevolissima il numero delle poche pitture che di Masolino ci avanzano, più gioverebbe a rischiarare la vita dell'artefice, così scarsa di dati cronologici, da ingenerare molta incertezza sugli anni in che visse, operò e morì; se, oltre il nome, egli avesse segnato la sua opera ancora dell'anno, in che fu fatta. Ora, questo intento conseguir si potrebbe, se fosse dato provare irrefragabilmente che allo stesso Masolino appartengono (come per molti punti di rassomiglianza ci viene assicurato che sia) le storie in fresco di san Giovanni Battista esistenti nel Battistero annesso a questa chiesa, detto la cappella del cardinal Branda. Ma prima di entrare in conghietture, non sarà inutile descriver brevemente i subietti anche di questi affreschi.

Le pareti contengono gli atti del santo Precursore, dalla nascita sino alla decollazione. Nella volta sono effigiati i quattro Evangelisti: e questi sono i più conservati. Nei pezzi meno guasti si scorge una esecuzione fine, e molto buona pratica di colorito, massime nelle teste e negl'ignudi. I panni sono quasi interamente scoloriti a cagione dell'umidità, che ha sciolto e bevuto la tempera meno tenace che negl'incarnati: ond'è che qua e là

molte parti del dipinto sono malconce; altre del tutto perdute; e in generale, anche quelle che avanzano, vengono minacciate dalla medesima rovina.[1]

Tornando ora alle pitture del coro della Collegiata, se non si può stabilire precisamente l'anno, in che furono fatte, mancandoci del tutto ogni prova documentale,[2] abbiamo per altro qualche argomento per determinarlo a un dipresso. E questo ci è dato principalmente da un bassorilievo di marmo (pregiato lavoro), che si vede nell'arco sopra la porta esterna di detta Collegiata. In esso è rappresentata la Vergine col Bambino, il quale benedice al cardinal Branda, fondatore della chiesa, che sta lì inginocchiato; ed ha ai lati del trono in piedi un santo papa, san Lorenzo, sant'Ambrogio e santo Stefano.[3] Presso a quest'ultimo santo si legge inciso l'anno MCCCCXXVIII; il quale millesimo è ripetuto ancora nella scritta

[1] Noi non avremmo potuto rendere esatto conto di queste pitture, se la cortesia di alcuni benevoli cultori delle Arti belle ed amatori delle patrie memorie non avesse, giusta il desiderio nostro, soddisfatto alle nostre domande. Sono questi: il signor Gaetano Sabatelli pittore; il conte Paolo Castiglioni, il quale, per gentil mediazione dell'illustre conte Pompeo Litta, ci ha chiarito alcune cose, sulle quali eravamo dubbiosi; e finalmente il signor Guglielmo Haussoulier di Parigi, giovane artista, il quale dopo fatti lodevolmente i suoi studj in Italia, ripatriando per la via di Milano, si compiacque visitare, a nostra richiesta, la terra di Castiglione, e mandarci diligentemente delineato lo spartito e il prospetto degli affreschi tanto della Collegiata, quanto del Battistero, accompagnandoli colla descrizione di ciascun subietto in quelle espresso. A' quali tutti ci professiamo qui obbligatissimi, e pubblicamente rendiamo le grazie dovute.

[2] Il prenominato conte Paolo Castiglioni, al quale, oltre varj quesiti intorno agli affreschi castiglionesi, avevamo chiesto se nella sua famiglia, la quale meritamente si pregia di aver dato il cardinal Branda, ovvero nell'Archivio Capitolare esistessero documenti spettanti in qual siasi modo a questa chiesa ed alle sue pitture; ci assicura che non solo nell'archivio domestico, ma nemmeno in quello della chiesa o Fabbriceria non si trovano carte a ciò relative. « L'Archivio della Collegiata di Castiglione (egli scrive) esisteva in numero più tosto copioso presso il cancelliere capitolare; ma nella soppressione del 1810 venne ritirato da un rappresentante governativo, il quale, empitone varj sacchi alla rinfusa, mandò a Milano carte, documenti, istrumenti ecc. Il Capitolo, per reclamo de' patroni, fu rispettato, e non venne soppresso; ma le carte, non mai rese, quantunque reclamate dal Capitolo, si trovano presso l'Archivio del Fondo di Religione. Si nota però, ch'essendo stata la chiesa arcipretale di Castiglione fabbricata, ornata ed arredata a tutte spese del cardinal Branda Castiglioni; se esistessero memorie di pagamenti, queste dovrebbero essere presso gli eredi di detto cardinale: ma osservato l'archivio lasciato dal conte Francesco Castiglioni, non si trovano che stromenti di dotazione, unione di cappellanie, benedizioni della chiesa e simili ».

[3] Un buon intaglio di questo bassorilievo, che risente dell'arte fiorentina, si vede tra i monumenti della storia della famiglia Castiglioni, nell'opera del conte Litta citata di sopra.

che ricorre nella cornice superiore ed inferiore dello zoccolo, dove sono simboleggiati i quattro Evangelisti. È certo che questo è l'anno, in cui fu compiuto il tempio: il quale però anche senza l'ornamento delle pitture si poteva dire finito; imperciocchè le espressioni della scritta *ips perfecit hoc templum*, pare che possano riferirsi solamente ai lavori di muro. Ma nondimeno, se nel compimento della chiesa si volesse compresa anche l'opera di pennello, ne verrebbe per conseguente, che Masolino dovesse avere eseguito quelle pitture non più tardi del 1428.

Quanto alle pitture del Batistero, abbiamo la fortuna di sapere con precisione l'anno, in cui furono fatte, trovandosi segnato il MCCCCXXXV nella chiave dell'arco che sostiene la volta di esso Battistero. E che questo millesimo si riferisca alle pitture e non alla fabbrica, ce ne fa certi l'esser esso scritto col pennello nello scialbo, e non inciso. Ora, posto che anche questi affreschi sien condotti dalla mano di Masolino, come per più riscontri tra questi e quelli del coro della Collegiata pare agli intelligenti; noi possiamo andar lieti non tanto di poter dare al nostro artefice il merito di due opere ragguardevoli, quanto, e più, di poter contradire più gagliardamente all'asserto del Baldinucci (per tacer d'ogni altro più moderno scrittore), il quale pone la morte di Masolino circa il 1415; e di tenerci fermi al detto del Vasari, il quale collo scrivere che le opere di lui furono intorno al 1440, intese dire che intorno a quegli anni Masolino morì.

PARRI SPINELLI

PITTORE ARETINO [1]

(Nato nel 1387; morto nel 1452)

Parri [2] di Spinello Spinelli, dipintore aretino, avendo imparato i primi principj dell'arte dallo stesso suo padre; per mezzo di messer Lionardo Bruni aretino,[3] condotto in Firenze, fu ricevuto da Lorenzo Ghiberti nella scuola, dove molti giovani sotto la sua disciplina impara-

[1] « Ancora che molte provincie del mondo abbino le persone eccellenti ereditarie in qualche arte od in qualche virtù; la natura pure alle volte, come benigna madre, fa nascere in una patria uno ingegno straordinario, il quale l'onora, la illustra et la fa nominare per fama da quegli, i quali non ne arebbono ricordo alcuno. Laonde spesse volte si vede gli spiriti egregi et gli onorati ingegni dar nome alle patrie loro: come veramente fece Parri di Spinello pittore aretino, il quale passò di disegno talmente Spinello, che la fama et il grido che dato gli fu, veramente se gli convenne ». Così comincia questa Vita nella prima edizione, ove pur dicesi che Parri non partì mai di Arezzo.

[2] Cioè Gasparri, e non Pari o Paride, come il chiama l'Orlandi nell'*Abbecedario Pittorico*, forse fidandosi all'epitaffio che recheremo in fine.

† Dalla sua portata al Catasto del 1427 (quartiere Santo Spirito, gonfalone Nicchio) si rileva che egli nacque nel 1387. È falso, al parer nostro, che fosse alla scuola di Lorenzo Ghiberti: nè si trova nominato tra i lavoranti alle porte di San Giovanni. Più credibile è che apprendesse la pittura, che secondo i documenti fu la sola sua arte, dal padre suo, che egli ajutò negli affreschi fatti nel 1407 nella sala di Balìa del palazzo pubblico di Siena. Fu Parri, come afferma nella sua portata, tormentato per più anni da una malattia di nervi, che lo tenne come smemorato, e gl'impedì di lavorare.

[3] Celebre storico e segretario della Repubblica Fiorentina.

vano: e, perchè allora si rinettavano le porte di San Giovanni, fu messo a lavorare intorno a quelle figure in compagnia di molti altri, come si è detto di sopra. Nel che fare, presa amicizia con Masolino da Panicale, perchè gli piaceva il suo modo di disegnare, l'andò in molte cose imitando: siccome fece ancora in parte la maniera di Don Lorenzo degli Angeli. Fece Parri le sue figure molto più svelte e lunghe che niun pittore che fusse stato innanzi a lui; e dove gli altri le fanno il più di dieci teste, egli le fece d'undici e talvolta di dodici: nè perciò avevano disgrazia, comecchè fossero sottili e facessero sempre arco o in sul lato destro o in sul manco; perciocchè, siccome pareva a lui, avevano, e lo diceva egli stesso, più bravura. Il panneggiare de' panni fu sottilissimo e copioso nei lembi, i quali alle sue figure cascavano di sopra le braccia insino attorno ai piedi. Colorì benissimo a tempera ed in fresco perfettamente; e fu egli il primo che nel lavorare in fresco lasciasse il fare di verdaccio sotto le carni, per poi con rossetti di color di carne e chiariscuri a uso d'acquerelli velarle, siccome aveva fatto Giotto e gli altri vecchi pittori: anzi usò Parri i colori sodi nel far le mestiche e le tinte, mettendoli con molta discrezione dove gli parea che meglio stessono; cioè i chiari nel più alto luogo, i mezzani nelle bande, e nella fine de' contorni gli scuri. Col qual modo di fare mostrò nell'opere più facilità, e diede più lunga vita alle pitture in fresco; perchè, messi i colori ai luoghi loro, con un pennello grossetto e molliccio li univa insieme; e faceva l'opere con tanta pulitezza, che non si può disiderar meglio; ed i coloriti suoi non hanno paragone. Essendo, dunque, stato Parri fuor della patria molti anni, poichè fu morto il padre, fu dai suoi richiamato in Arezzo: laddove, oltre molte cose, le quali troppo sarebbe lungo raccontare, ne fece alcune degne di non essere in niuna guisa taciute. Nel Duomo vecchio fece in fresco tre

Nostre Donne variate;[1] e dentro alla principal porta di quella chiesa, entrando a man manca, dipinse in fresco una storia del Beato Tommasuolo, romito dal Sacco ed uomo in quel tempo di santa vita: e perchè costui usava di portare in mano uno specchio, dentro al quale vedeva, secondo ch'egli affermava, la passione di Gesù Cristo, Parri lo ritrasse in quella storia inginocchioni, e con quello specchio nella destra mano, la quale egli teneva levata al cielo; e di sopra, facendo in un trono di nuvole Gesù Cristo, ed intorno a lui tutti i misteri della Passione, fece con bellissima arte che tutti riverberavano in quello specchio sì fattamente, che non solo il Beato Tommasuolo, ma gli vedeva ciascuno che quella pittura mirava. La quale invenzione certo fu capricciosa, difficile, e tanto bella, che ha insegnato a chi è venuto poi a contraffare molte cose per via di specchi. Nè tacerò, poichè sono in questo proposito venuto, quello che operò questo santo uomo una volta in Arezzo; ed è questo. Non restando egli di affaticarsi continuamente per ridurre gli Aretini in concordia, ora predicando e talora predicendo molte disavventure, conobbe finalmente che perdeva il tempo; onde entrato un giorno nel palazzo, ove i Sessanta si ragunavano, il detto Beato, che ogni dì gli vedeva far consiglio e non mai deliberar cosa che fusse se non in danno della città, quando vide la sala esser piena, s'empiè un gran lembo della veste di carboni accesi, e con essi entrato dove erano i Sessanta e tutti gli altri magistrati della città, gli gettò loro fra i piedi, arditamente dicendo: Signori, il fuoco è tra voi, abbiate cura alla rovina vostra; e ciò detto si partì. Tanto potette la semplicità, e come volle Dio il buon ricordo di quel sant'uomo, che quello che non avevano mai potuto le predicazioni e le minacce, adoperò compiutamente

[1] Tutte le pitture del Duomo vecchio perirono colla distruzione di quel sacro edifizio, avvenuta nel 1561.

la detta azione: conciofussechè, uniti indi a non molto insieme, governarono per molti anni poi quella città con molta pace e quiete d'ognuno. Ma tornando a Parri, dopo la detta opera dipinse nella chiesa e spedale di San Cristofano, accanto alla Compagnia della Nunziata, per mona Mattea dei Testi moglie di Carcascion Florinaldi, che lasciò a quella chiesetta buonissima entrata, in una cappella a fresco, Cristo Crocifisso ed intorno e da capo molti Angeli che, in una certa aria oscura volando, piangono amaramente: a piè della croce sono da una banda la Maddalena e l'altre Marie che tengono in braccio la Nostra Donna tramortita; e dall'altra, San Iacopo e San Cristofano. Nelle facce dipinse Santa Caterina, San Niccolò, la Nunziata e Gesù Cristo alla colonna; e sopra la porta di detta chiesa, in un arco, una Pietà, San Giovanni e la Nostra Donna. Ma quelle di dentro sono, dalla cappella in fuori, state guaste;[1] e l'arco, per mettere una porta di macigno moderna, fu rovinato, e per fare ancora con l'entrate di quella Compagnia un monasterio per cento monache. Del quale monasterio aveva fatto un modello Giorgio Vasari molto considerato; ma è stato poi alterato, anzi ridotto in malissima forma da chi ha di tanta fabbrica avuto indegnamente il governo: essendo che bene spesso si percuote in certi uomini, come si dice, saccenti, che per lo più sono ignoranti; i quali, per parere d'intendere, si mettono arrogantemente molte volte a voler far l'architetto e sopraintendere, e guastano il più delle volte gli ordini ed i modelli fatti da coloro che consumati negli studj e nella pratica del fare, architettano giudiziosamente: e ciò con danno de' posteri, che

[1] *In San Cristofano (oggi chiesa delle Oblate di Santa Caterina, quivi trasferite nel 1845) non è rimasta altra pittura di Parri, che quella dell'altar maggiore, dov'è espresso Cristo Crocifisso, con angeli piangenti attorno, e le Marie a piè della Croce. In basso è scritto: *Hoc opus factum fuit anno Domini* MCCCCXLIV, *die* IV *mensis decembris*.

perciò vengono privi dell'utile, comodo, bellezza, ornamento e grandezza che nelle fabbriche, e massimamente che hanno a servire al pubblico, sono richiesti. Lavorò ancora Parri nella chiesa di San Bernardo, monasterio de'monaci di Monte Oliveto, dentro alla porta principale, due cappelle che la mettono in mezzo. In quella che è a man ritta, intitolata alla Trinità, fece un Dio Padre che sostiene con le braccia Cristo Crucifisso, e sopra è la colomba dello Spirito Santo in un coro d'Angeli; ed in una faccia della medesima dipinse a fresco alcuni Santi perfettamente. Nell'altra, dedicata alla Nostra Donna, è la Natività di Cristo, ed alcune femmine che in una tinelletta di legno lo lavano, con una grazia donnesca troppo bene espressa. Vi sono anco alcuni pastori nel lontano che guardano le pecorelle con abiti rusticali di quei tempi, molto pronti ed attentissimi alle parole dell'Angelo, che dice loro che vadano in Nazarette. Nell'altra faccia è l'Adorazione de'Magi, con carriaggi, camelli, giraffe, e con tutta la corte di que'tre re; i quali, offerendo reverentemente i loro tesori, adorano Cristo in grembo alla Madre. Fece oltre ciò, nella volta ed in alcuni frontespizj di fuori, alcune storie a fresco bellissime.[1] Dicesi che predicando, mentre Parri faceva quest'opera, Fra Bernardino da Siena, frate di San Francesco ed uomo di santa vita, in Arezzo; che avendo ridotto molti dei suoi Frati al vero vivere religioso, e convertite molte altre persone; nel far loro la chiesa di Sargiano, fece fare il modello a Parri:[2] e che dopo, avendo inteso che, lontano dalla città un miglio, si facevano molte cose brutte in un bosco vicino a una fontana, se n'andò là, seguitato da tutto il popolo d'Arezzo, una mattina, con una

[1] Tutte le pitture della chiesa abbaziale d'Arezzo son perite.

[2] *La chiesa di Sargiano architettata da Parri non esiste più. Essa fu ridotta a sagrestia, e annessa alla grandiosa chiesa. Le mura esterne rimaste in piedi mostrano com'era stata decorata dall'architetto.

gran croce di legno in mano, siccome costumava di portare; e che fatta una solenne predica, fece disfar la fonte e tagliar il bosco, e dar principio poco dopo a una cappelletta che vi si fabbricò a onore di Nostra Donna, con titolo di Santa Maria delle Grazie; entro la quale volle poi che Parri dipignesse di sua mano, come fece, la Vergine gloriosa, che aprendo le braccia cuopre col suo manto tutto il popolo d'Arezzo. La quale Santissima Vergine ha poi fatto e fa di continuo in quel luogo molti miracoli. In questo luogo ha fatto poi la comunità d'Arezzo fare una bellissima chiesa, ed in mezzo di quella accomodata la Nostra Donna fatta da Parri:[1] alla quale sono stati fatti molti ornamenti di marmo e di figure, attorno e sopra l'altare; come si è detto nella Vita di Luca della Robbia e di Andrea suo nipote; e come si dirà di mano in mano nelle Vite di coloro, l'opere de' quali adornano quel santo luogo. Parri non molto dopo, per la divozione che aveva in quel santo uomo, ritrasse il detto San Bernardino, a fresco, in un pilastro grande del Duomo vecchio: nel qual luogo dipinse ancora, in una cappella dedicata al medesimo,[2] quel santo glorificato in cielo, e circondato da una legione d'Angeli, con tre mezze figure; due dalle bande, che erano la Pacienza e la Povertà; ed una sopra, ch'era la Castità; le quali tre virtù ebbe in sua compagnia quel santo insino alla morte. Sotto i piedi aveva alcune mitre da vescovi e cappelli da cardinali, per dimostrare che facendosi beffe del mondo aveva cotali dignità dispregiate; e sotto a queste pitture era ritratta la città d'Arezzo, nel modo che ella in que' tempi si trovava. Fece similmente Parri, fuor del Duomo, per la Compagnia della Nunziata, in una cappelletta ovvero

[1] *Questa sacra immagine si venera tuttavia sull'altar maggiore, ma un restauro ne ha alterate tutte le forme originali.

[2] Distrutto il Duomo vecchio, non è rimasta in piedi la cappella colle pitture di Parri.

maestà,[1] in fresco la Nostra Donna che, annunziata dall'Angelo, per lo spavento tutta si torce; e nel cielo della volta, che è a crociere, fece in ogni angolo due Angeli, che volando in aria e facendo musica con varj strumenti pare che s'accordino e che quasi si senta dolcissima armonia; e nelle facce sono quattro santi, cioè due per lato. Ma quello in che mostrò di avere variando espresso il suo concetto, si vede ne' due pilastri che reggono l'arco dinanzi, dov'è l'entrata: perciocchè in uno è una Carità bellissima, che affettuosamente allatta un figliuolo, a un altro fa festa, e il terzo tien per la mano: nell'altro è una Fede con un nuovo modo dipinta, avendo in una mano il calice e la croce, e nell'altra una tazza d'acqua, la quale versa sopra il capo d'un putto, facendolo cristiano: le quali tutte figure sono le migliori senza dubbio che mai facesse Parri in tutta la sua vita, e sono eziandio appresso i moderni maravigliose.[2] Dipinse il medesimo, dentro la città, nella chiesa di Sant'Agostino, dentro al coro de'Frati, molte figure in fresco, che si conoscono alla maniera de' panni ed all'esser lunghe, svelte e torte, come si è detto di sopra.[3] Nella chiesa di San Giustino dipinse in fresco, nel tramezzo, un San Martino a cavallo che si taglia un lembo della veste per darlo a un povero: e due altri Santi.[4] Nel Vescovado ancora, cioè nella facciata d'un muro, dipinse una Nunziata; che oggi è mezzo guasta, per essere stata molti anni scoperta.[5] Nella Pieve della medesima città dipinse la cappella che è oggi vicina alla stanza dell'Opera; la quale dall'umi-

[1] O tabernacolo, come notava il Bottari. La Nunziata in esso contenuta, e il resto che si descrive subito dopo, è ancora in essere, benchè abbia sofferto non poco danno.

[2] *I santi nelle facce sono due, e non quattro; cioè, san Leonardo e san Michele Arcangelo. Le figure della Fede e della Carità, ch'erano nei pilastri dell'arco, non si vedono più, per essere state coperte di bianco.

[3] Questa pittura da lungo tempo è perita.

[4] E questa pittura parimente è perita.

[5] A' giorni del Bottari si vedeva soltanto l'Angelo annunziatore.

dità è stata quasi del tutto rovinata.[1] È stata grande veramente la disgrazia di questo povero pittore nelle sue opere; poi che quasi la maggior parte di quelle o dall'umido o dalle rovine sono state consumate. In una colonna tonda di detta Pieve dipinse a fresco un San Vincenzio; ed in San Francesco fece per la famiglia de' Viviani, intorno a una Madonna di mezzo rilievo, alcuni santi, e sopra nell'arco gli Apostoli che ricevono lo Spirito Santo; nella volta alcuni altri Santi, e da un lato Cristo con la croce in spalla, che versa dal costato sangue nel calice, ed intorno a esso Cristo alcuni Angeli molto ben fatti. Dirimpetto a questa, fece per la compagnia degli scarpellini, muratori e legnaiuoli, nella loro cappella dei quattro Santi Incoronati, una Nostra Donna, i detti Santi con gli strumenti di quelle arti in mano; e di sotto, pure in fresco, due storie dei fatti loro, e quando sono decapitati e gettati in mare. Nella quale opera sono attitudini e forze bellissime in coloro che si levano quei corpi insaccati sopra le spalle per portargli al mare, vedendosi in loro prontezza e vivacità. Dipinse ancora in San Domenico, vicino all'altar maggiore nella facciata destra, una Nostra Donna, Sant'Antonio e San Niccolò, a fresco, per la famiglia degli Alberti da Catenaia:[2] del qual luogo erano signori prima che, rovinato quello, venissero ad abitare Arezzo e Firenze; e che siano una medesima cosa lo dimostra l'arme degli uni e degli altri, che è la medesima. Ben è vero che oggi quelli d'Arezzo, non degli Alberti, ma da Catenaia, sono chiamati; e quelli di Firenze, non da Catenaia, ma degli Alberti. E mi ricorda aver veduto ed anco letto, che la Badia del Sasso, la quale era nell'Alpe di Catenaia, e che oggi è rovinata e ridotta più abbasso verso Arno, fu dagli stessi Alberti edificata alla congregazione di Camaldoli; e oggi la pos-

[1] E lo fu poi senza il *quasi*.

[2] Tutte le pitture qui annoverate par che siano perite.

siede il monasterio degli Angeli di Firenze, e la riconosce dalla detta famiglia, che in Firenze è nobilissima. Dipinse Parri nell'udienza vecchia della fraternita di Santa Maria della Misericordia[1] una Nostra Donna che ha sotto il manto il popolo d'Arezzo; nel quale ritrasse di naturale quelli che allora governavano quel luogo pio, con abiti in dosso secondo l'usanze di quei tempi: e fra essi uno chiamato Braccio, che oggi, quando si parla di lui, è chiamato Lazzaro Ricco; il quale morì l'anno 1422,[2] e lasciò tutte le sue ricchezze e facultà a quel luogo, che le dispensa in servigio de' poveri di Dio, esercitando le sante opere della misericordia con molta carità. Da un lato mette in mezzo questa Madonna San Gregorio papa, e dall'altro San Donato, vescovo e protettore del popolo Aretino. E perchè furono in questa opera benissimo serviti da Parri, coloro che allora reggevano quella fraternita gli feciono fare, in una tavola a tempera, una Nostra Donna col Figliuolo in braccio; alcuni Angeli che gli aprono il manto, sotto il quale è il detto popolo; e da basso San Laurentino e Pergentino martiri. La qual tavola[3] si mette ogni anno fuori a dì due di giugno, e vi si posa sopra, poi che è stata portata dagli uomini di detta Compagnia solennemente a processione insino alla chiesa di detti Santi, una cassa d'argento lavorata da Forzore orefice fratello di Parri, dentro la quale sono i corpi di detti santi Laurentino e Pergentino:[4] si mette fuori, dico,

[1] *Questo affresco esiste tuttavia in buono stato, nella sala, ove al presente amministra ragione il giudice civile.

[2] L'anno 1425, corregge il Bottari, secondo autentici documenti. Il testatore chiamavasi Lazzaro di Giovanni di Feo di Braccio.

[3] *Questa tavola, ragionevolmente conservata, oggi si vede nella cancelleria di Fraternità, nel Palazzo Comunitativo, appesa in una stanza detta dei Vacanti.

[4] I corpi di detti santi, nota il Bottari, sono in una cassa d'argento moderna, non in quella di Forzore, ch'è nella sagrestia della Cattedrale.

† Forzore di Niccolò Spinelli orefice non fu fratello, ma cugino di Parri. (Vedi l'Albero genealogico degli Spinelli in fine della Vita di Spinello aretino, vol. I, pag. 695).

e si fa il detto altare sotto una coperta di tende in sul canto alla Croce, dove è la detta chiesa; perchè, essendo ella piccola, non potrebbe capire il popolo che a quella festa concorre. La predella, sopra la quale posa la detta tavola, contiene di figure piccole il martirio di que' due Santi, tanto ben fatto, che è certo, per cosa piccola, una maraviglia. È di mano di Parri nel Borgo a piano, sotto lo sporto d'una casa, un tabernacolo, dentro al quale è una Nunziata in fresco, che è molto lodata; e nella compagnia de' Puracciuoli a Sant' Agostino fe in fresco una Santa Caterina vergine e martire, bellissima. Similmente nella chiesa di Muriello, alla Fraternita de' Cherici, dipinse una Santa Maria Maddalena di tre braccia; e in San Domenico, dove all' entrare della porta sono le corde delle campane, dipinse la cappella di San Niccolò in fresco,[1] dentrovi un Crocifisso grande con quattro figure, lavorato tanto bene che par fatto ora. Nell' arco fece due storie di San Niccolò; cioè quando getta le palle d'oro alle pulzelle, e quando libera due dalla morte, dove si vede il carnefice apparecchiato a tagliare loro la testa; molto ben fatto. Mentre che Parri faceva quest' opera, fu assaltato da certi suoi parenti armati, con i quali piativa non so che dote; ma perchè vi sopraggiunsono subito alcuni, fu soccorso di maniera, che non gli feciono alcun male: ma fu nondimeno, secondo che si dice, la paura che egli ebbe, cagione che, oltre al fare le figure pendenti in sur un lato, le fece quasi sempre da indi in poi spaventaticce. E perchè si trovò molte fiate lacero dalle male lingue e dai morsi dell' invidia, fece in questa cappella una storia di lingue che abbruciavano, e alcuni diavoli che intorno a quelle facevano fuoco; in aria era un Cristo che le malediceva, e da un lato queste parole: *A lingua dolosa.*

[1] *Nella lunetta, cioè nella parte superiore del quadro, le storie di San Niccolò sono di figurette poco più di un braccio, molto ben fatte. Tutto questo affresco esiste ancora, sebbene in addietro ritoccato da mano inesperta.

Fu Parri molto studioso delle cose dell'arte, e disegnò benissimo: come ne dimostrano molti disegni che ho veduti di sua mano, e particolarmente un fregio di venti storie della vita di San Donato fatto per una sua sorella che ricamava eccellentemente;[1] e si stima lo facesse, perchè s'avesse a fare ornamenti all'altar maggiore del Vescovado. E nel nostro Libro sono alcune carte da lui disegnate di penna molto bene. Fu ritratto Parri da Marco da Montepulciano, discepolo di Spinello, nel chiostro di San Bernardo d'Arezzo.[2] Visse anni cinquantasei,[3] e si abbreviò la vita per essere di natura malinconico, solitario, e troppo assiduo negli studj dell'arte e al lavorare. Fu sotterrato in Sant'Agostino[4] nel medesimo sepolcro, dove era stato posto Spinello suo padre; e recò dispiacere la sua morte a tutti i virtuosi che di lui ebbono cognizione.[5]

[1] † Di questa sorella di Parri non abbiamo nessuna memoria. Parri nella già detta sua portata al Catasto di Firenze del 1427 non fa menzione che di Baldassare suo fratello.

[2] *Di Marco da Montepulciano ha fatto il Vasari menzione nella Vita di Lorenzo di Bicci, dicendolo suo scolare. (Vedi nella Vita di Lorenzo di Bicci la nota 4, pag. 56 e seg.).

[3] *Nella prima edizione il Vasari dice che Parri morì di 56 anni, e che le opere sue furono circa il 1440.

† Essendo nato, come abbiamo veduto, nel 1387, la sua morte sarebbe accaduta, secondo il computo vasariano, nell'anno 1443. Il che non può essere, se egli dipingeva nel 1444 in San Cristofano d'Arezzo. Oggi abbiamo certezza per via di scritture contemporanee che egli morì nel 1452, cioè di anni 65.

[4] † Non in Sant'Agostino, ma nella chiesa di Morello, dove avevano la sepoltura gli Spinelli, e dove era stato riposto il padre suo.

[5] Parimente nella prima edizione è riportato quest'epitaffio che dicesi fatto a Parri:

Progenuit Pariaem pictor Spinellus, et artem
Sectari patriam, maxima cura fuit.
Ut patrem ingenio et manibus superarit, ab illo
Extant quae mire plurima picta docent.

MASACCIO

PITTORE DA SAN GIOVANNI DI VALDARNO

(Nato nel 1401; morto nel 1428).

È costume della natura, quando ella fa una persona molto eccellente in alcuna professione, molte volte non la far sola; ma in quel tempo medesimo, e vicino a quella, farne un'altra a sua concorrenza, a cagione che elle possino giovare l'una all'altra nella virtù e nella emulazione. La qual cosa, oltra il singolar giovamento di quegli stessi che in ciò concorrono, accende ancora oltra modo gli animi di chi viene dopo quell'età, a sforzarsi con ogni studio e con ogni industria di pervenire a quello onore e a quella gloriosa reputazione, che ne' passati tutto 'l giorno altamente sente lodare. E che questo sia il vero, lo aver Fiorenza prodotto in una medesima età Filippo, Donato, Lorenzo, Paolo Uccello e Masaccio, eccellentissimi ciascuno nel genere suo; non solamente levò via le rozze e goffe maniere mantenutesi fino a quel tempo, ma per le belle opere di costoro incitò ed accese tanto gli animi di chi venne poi, che l'operare in questi mestieri si è ridotto in quella grandezza ed in quella perfezione che si vede ne' tempi nostri. Di che abbiamo noi, nel vero, obbligo grande a que' primi, che mediante le loro fatiche, ci mostrarono la vera via da caminare al grado su-

premo. E quanto alla maniera buona delle pitture, a Masaccio massimamente, per aver egli, come disideroso di acquistar fama, considerato (non essendo la pittura altro che un contraffar tutte le cose della natura vive, col disegno e co' colori semplicemente, come ci sono prodotte da lei) che colui che ciò più perfettamente consegue, si può dire eccellente: la qual cosa, dico, conosciuta da Masaccio, fu cagione che mediante un continuo studio, imparò tanto, che si può annoverare fra i primi che per la maggior parte levassino le durezze, imperfezioni e difficultà dell'arte; e che egli desse principio alle belle attitudini, movenze, fierezze e vivacità, ed a un certo rilievo veramente proprio e naturale: il che infino a lui non aveva mai fatto niun pittore. E perchè fu di ottimo giudizio, considerò che tutte le figure che non posavano nè scortavano coi piedi in sul piano, ma stavano in punta di piedi, mancavano d'ogni bontà e maniera nelle cose essenziali; e coloro che le fanno, mostrano di non intender lo scorto. E sebbene Paolo Uccello vi si era messo, ed aveva fatto qualche cosa, agevolando in parte questa difficultà, Masaccio nondimeno, variando in molti modi, fece molto meglio gli scorti, e per ogni sorte di veduta, che niun altro che insino allora fusse stato; e dipinse le cose sue con buona unione e morbidezza, accompagnando con le incarnazioni delle teste e degl'ignudi i colori dei panni, i quali si dilettò di fare con poche pieghe e facili, come fa il vivo e naturale: il che è stato di grande utile agli artefici, e ne merita esser commendato, come se ne fusse stato inventore; perchè invero le cose fatte innanzi a lui si possono chiamar dipinte, e le sue vive, veraci e naturali, allato a quelle state fatte dagli altri.

L'origine di costui fu da Castello San Giovanni di Valdarno,[1] e dicono che quivi si veggono ancora alcune

[1] *Nacque nel 1402, come si ritrae dalla sua denunzia (Vedi GAYE, I, 115), e come dice anche il Baldinucci. Fu figliuolo di un ser Giovanni di Simone Guidi:

figure fatte da lui nella sua prima fanciullezza. Fu persona astrattissima e molto a caso, come quello che, avendo fisso tutto l'animo e la volontà alle cose dell'arte sola, si curava poco di sè e manco di altrui. E perchè e'non volle pensar giammai in maniera alcuna alle cure o cose del mondo, e non che altro al vestire stesso, non costumando riscuotere i danari da'suoi debitori se non quando era in bisogno estremo; per Tommaso, che era il suo nome, fu da tutti detto Masaccio; non già perchè e'fusse vizioso, essendo egli la bontà naturale, ma per la tanta stracurataggine; con la quale niente di manco egli era tanto amorevole nel fare altrui servizio e piacere, che più oltre non può bramarsi.

Cominciò l'arte nel tempo che Masolino da Panicale lavorava nel Carmine di Fiorenza la cappella de'Brancacci,[1] seguitando sempre quanto e'poteva le vestigie di Filippo e di Donato, ancorachè l'arte fusse diversa, e cercando continuamente nell'operare di far le figure vivissime e con bella prontezza, alla similitudine del vero. E tanto modernamente trasse fuori degli altri i suoi lineamenti ed il suo dipignere, che l'opere sue sicuramente possono stare al paragono con ogni disegno e co-

da castello San Giovanni di Valdarno. Nel vecchio Libro dell'Arte il suo nome si trova registrato così: *Maso di ser Giovanni da chastello sangiovanni.* MCCCCXXIV. Ebbe un fratello, per nome Giovanni (nato nel 1407), che fu pittore anch'egli, e ascritto all'Arte nel 1430, in questo modo: *Giovanni di ser Giovanni da castelo sanGiovanni schegia*; cioè Scheggia, che è un cognome della famiglia Guidi. — † Fu detta poi Monguidi, e si propagò in Parma, dove si acquistò il favore di que'duchi, ne'cui servigi furono impiegati come segretarj Cammillo e Ranuccio suo figliuolo.

Masaccio nacque, secondochè affermava Giovanni suo fratello, il 21 di dicembre, giorno dedicato a san Tommaso, dell'anno 1401.

[1] *Avendo noi mostrato la coincidenza della nascita e della morte di Masolino e di Masaccio, e per conseguente la contemporaneità di ambedue, viene ad essere improbabile quel che dice qui il Vasari.

† Oggi invece, stabiliti meglio i fatti, e dimostrato che Masolino nacque diciotto anni innanzi e morì per lo meno dodici anni dopo di Masaccio, le cose dette dal Vasari intorno al tempo delle pitture della cappella Brancacci sono conformi alla verità storica.

lorito moderno. Fu studiosissimo nello operare, e nelle difficultà della prospettiva, artifizioso e mirabile: come si vede in una sua istoria di figure piccole, che oggi è in casa Ridolfo del Ghirlandaio;[1] nella quale, oltre il Cristo che libera lo indemoniato, sono casamenti bellissimi in prospettiva, tirati in una maniera che e' dimostrano in un tempo medesimo il di dentro e il di fuori, per avere egli presa la loro veduta non in faccia, ma in su le cantonate per maggior difficultà. Cercò più degli altri maestri di fare gl' ignudi e gli scorti nelle figure, poco usati avanti di lui. Fu facilissimo nel far suo, ed è, come si è detto, molto semplice nel panneggiare. È di sua mano una tavola fatta a tempera, nella quale è una Nostra Donna in grembo a Sant'Anna, col figliuolo in collo; la quale tavola è oggi in Sant'Ambrogio di Firenze, nella cappella che è allato alla porta che va al parlatorio delle monache.[2] Nella chiesa ancora di San Niccolò di là d'Arno è nel tramezzo una tavola di mano di Masaccio dipinta a tempera: nella quale, oltre la Nostra Donna che vi è dall'Angelo annunziata, vi è un casamento pieno di colonne tirato in prospettiva, molto bello; perchè, oltre al disegno delle linee che è perfetto, lo fece di maniera con i colori sfuggire, che a poco a poco abbagliatamente si perde di vista: nel che mostrò assai d'intender la prospettiva.[3] Nella Badia di Firenze dipinse a fresco in un pilastro, dirimpetto a uno di quelli che reggono l'arco dell'altar maggiore, Sant'Ivo di Brettagna, figurandolo dentro a una nicchia, perchè i piedi scortassino alla veduta di sotto; la qual cosa, non essendo sì bene stata usata da altri, gli acquistò non piccola lode: e sotto il detto Santo, sopra un'altra cornice, gli fece intorno ve-

[1] Nessuno saprebbe dire se siasi conservata.

[2] * Questa tavola oggi si conserva nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti, e ne fu dato un fedele intaglio nella già citata opera di essa Accademia.

[3] Di quest'altra tavola non si sa più nulla.

dove, pupilli e poveri, che da quel Santo sono nelle loro bisogne aiutati.[1] In Santa·Maria Novella ancora dipinse a fresco, sotto il tramezzo della chiesa, una Trinità, che è posta sopra l'altar di Sant'Ignazio, e la Nostra Donna e San Giovanni Evangelista, che la mettono in mezzo, contemplando Cristo Crucifisso. Dalle bande sono ginocchioni due figure, che, per quanto si può giudicare, sono ritratti di coloro che la feciono dipignere; ma si scorgono poco, essendo ricoperti da un ornamento messo d'oro. Ma quello che vi è bellissimo, oltre alle figure, è una volta a mezza botte, tirata in prospettiva, e spartita in quadri pieni di rosoni, che diminuiscono e scortano così bene, che pare che sia bucato quel muro.[2] Dipinse an-

[1] *Per i rammodernamenti ivi fatti, non resta più traccia di queste pitture.

[2] *Questa pittura esiste dietro la infelice tavola del Vasari, nell'altare ora del Rosario. — † Allorchè alcuni anni indietro facendosi il restauro della detta chiesa fu levata la tavola del Vasari, si scoperse questa pittura a tempera, assai danneggiata. Essa è descritta dai signori Crowe e Cavalcaselle a pag. 544 del vol. I, op. cit. — *In quest'altare medesimo stette, per il passato, quel Crocifisso che ora è in sagrestia, il quale si vuole scolpito da Masaccio. Forse il Padre Fineschi, che il primo asserisce questo (*Il Forestiere istruito di Santa Maria Novella*, pag 85) ne trovò ricordo in qualche vecchio libro del convento. Che poi un Masaccio scultore sia stato, è certo; e il barone di Rumohr (*Ricerche italiane*) riferisce, tra le altre, queste memorie di lui: « 1445-1446, a *Maso di Bartolommeo*, in compagnia d'un altro, viene allogata la porta di bronzo della sagrestia del Duomo di Firenze ». (Vedi a pag. 172, nota 1). Questo Maso nel 1461 (1462) non era più in vita. Ora, costui ne' documenti spesso è chiamato Maso di Bartolommeo detto *Masaccio*: e il Rumohr vorrebbe vedere in lui il *misterioso* Masaccio pittore; senza far conto che questi fu figliuolo di un ser Giovanni di Simone Guidi; e l'altro di un Bartolommeo, come attestano i documenti. Lasceremo da parte l'ardita congettura del dotto Tedesco; e riconosceremo piuttosto nella esistenza di un Masaccio scultore, contemporaneo al pittore di questo nome, la cagione dell'erroneo supposto che quest'ultimo possa avere scolpito il rammentato Crocifisso.

† Questo Maso di Bartolommeo detto Masaccio che fu valentissimo maestro di getti, ed assai bene intendente delle cose d'architettura, nacque nel 1406 in Capannole, oscuro e povero castello della Valdambra. Quanto alle sue opere, oltre la porta di bronzo della sagrestia del Duomo di Firenze, e l'ornamento di macigno con colonne ed intagli, che fece per la porta maggiore della chiesa di San Domenico d'Urbino, di cui abbiamo parlato nelle note alla Vita di Luca della Robbia; egli ebbe a gettare una parte del graticolato della cappella della Cintola nel Duomo di Prato, che poi non sappiamo per qual ragione non fece

cora in Santa Maria Maggiore, accanto alla porta del fianco, la quale va a San Giovanni, nella tavola d'una cappella, una Nostra Donna, Santa Caterina e San Giuliano: e nella predella fece alcune figure piccole della vita di Santa Caterina, e San Giuliano che ammazza il padre e la madre; e nel mezzo fece la Natività di Gesù Cristo, con quella semplicità e vivezza che era sua propria nel lavorare.[1] Nella chiesa del Carmine di Pisa, in una tavola che è dentro a una cappella del tramezzo, è una Nostra Donna col Figliuolo, ed a' piedi sono alcuni Angioletti che suonano: uno de' quali, sonando un liuto, porge con attenzione l'orecchio all'armonia di quel suono. Mettono in mezzo la Nostra Donna, San Pietro, San Giovan Battista, San Giuliano e San Niccolò; figure tutte molto pronte e vivaci. Sotto, nella predella, sono di figure piccole, storie della vita di quei Santi, e nel mezzo i tre Magi che offeriscono a Cristo; ed in questa parte sono alcuni cavalli ritratti dal vivo tanto belli, che non si può meglio desiderare; e gli uomini della corte di que' tre re sono vestiti di varj abiti che si usavano in que' tempi. E sopra, per finimento di detta tavola, sono in più quadri molti Santi intorno a un Crucifisso.[2] Credesi che la figura d'un Santo in abito di vescovo, che è in quella

altrimenti, e nel 1446 per il tabernacolo dell'altare della detta cappella lo sportello di bronzo assai ricco d'intagli, di fregi e di cornici, con la figura rilevata in mezzo di Nostra Donna che dà la cintola a san Tommaso. Gettò nel 1448 a Pietro di Cosimo de' Medici due candelabri, e nell'anno dopo due aquile di bronzo col torsello, arme dell'Arte di Calimala, per la cappella del Crocifisso in San Miniato al Monte. Nel 1452 fece parimente in bronzo al signor Gismondo Malatesti il cancello della sua cappella in San Francesco di Rimini, e gettò per il duca Federigo d'Urbino, per Astorre Manfredi signore di Faenza, e per la Signoria di Firenze, bombarde e cerbottane di bronzo. Scolpì l'arme di pietra che è sul canto del palazzo Vettori in Santo Spirito, e quella della sepoltura di Pietro Mellini in Santa Croce. Per Cosimo de' Medici diede i disegni del fregio e dell'architrave posti sul davanzale e de' festoni che sono sopra le colonne nel cortile del palazzo de' Medici, ora de' Riccardi, in via Larga. Morì Maso intorno al 1456.

[1] Pitture anch'esse perite.

[2] Per testimonianza del Morrona, anche queste pitture sono perite.

chiesa, in fresco, allato alla porta che va nel convento, sia di mano di Masaccio; ma io tengo per fermo che ella sia di mano di Fra Filippo suo discepolo. Tornato da Pisa, lavorò in Fiorenza una tavola, dentrovi un maschio ed una femmina ignudi, quanto il vivo, la quale si trova oggi in casa Palla Rucellai.[1] Appresso, non sentendosi in Fiorenza a suo modo, e stimolato dalla affezione ed amore dell'arte, deliberò, per imparare a superar gli altri, andarsene a Roma; e così fece. E quivi, acquistata fama grandissima, lavorò al cardinale di San Clemente, nella chiesa di San Clemente, una cappella, dove a fresco fece la Passione di Cristo, co'ladroni in croce, e le storie di Santa Caterina martire.[2] Fece ancora a tempera molte tavole, che ne'travagli di Roma si sono tutte o perse o smarrite. Una nella chiesa di Santa Maria Maggiore, in una cappelletta vicina alla sagrestia; nella quale sono

[1] Non si sa che fine abbia avuto.

† Nell'Inventario delle cose lasciate da Lorenzo il Magnifico, conservato nell'Archivio di Stato in Firenze, si legge che nella camera della Sala Grande in sulla loggia del palazzo de'Medici erano *dua quadri di legname sopra al chamino dipintovi uno san Pietro e uno sancto Pagholo di mano di Masaccio, stimati fiorini 12.*

[2] *La Crocifissione di Cristo è dipinta nella parete principale dietro l'altare; le storie di Santa Caterina sono in nove spartimenti sulle due pareti laterali. Nella volta, gli Evangelisti e i Padri della Chiesa, e nell'arco dell'entrata, dentro certi tondi, i dodici Apostoli, i quali, insieme cogli Evangelisti, pe'ritocchi che hanno patito le storie, sono molto deperiti. Al di fuori dell'arco si vede una Annunziazione e un San Cristofano. Queste pitture, nè per il concetto, nè per la esecuzione, offrono somiglianza veruna colle opere autentiche di Masaccio; l'invenzione e il disegno le annunzia invece lavoro di tempo antecedente: non mai però giottesco, nè del 1299, come Giulio Mancini (citato dal Baldinucci) inclinò a credere, seguendo una iscrizione, ch'egli assicura aver letto nella parte sinistra della tribuna. Molti scrittori, non volendo contraddire al Vasari, non seppero poi rendersi ragione plausibile, perchè in questi affreschi Masaccio si mostri così inferiore e diverso da sè stesso. Giovanni dell'Armi, nel 1809, pubblicò una incisione di questi affreschi, e alcune storie il D'Agincourt nelle tavole della *Pittura.*

† Rispetto a queste pitture alcuni critici moderni tengono invece una opinione che in gran parte s'accorda con quella del Vasari, cioè che esse sieno veramente lavori giovanili di Masaccio, fatti innanzi agli affreschi della cappella Brancacci, ne'quali si veggono i segni d'un genio che è al principio della sua carriera. (Vedi Crowe e Cavalcaselle, op. cit., I, 524).

quattro Santi tanto ben condotti, che paiono di rilievo; e nel mezzo Santa Maria della Neve; ed il ritratto di papa Martino di naturale, il quale con una zappa disegna i fondamenti di quella chiesa; ed appresso a lui è Sigismondo II imperatore.[1] Considerando quest'opera, un giorno, Michelagnolo ed io, egli la lodò molto, e poi soggiunse, coloro essere stati vivi ne' tempi di Masaccio. Al quale, mentre in Roma lavorarono le facciate della chiesa di Santo Ianni, per papa Martino, Pisanello e Gentile da Fabriano, n'avevano allogato una parte; quando egli, avuto nuove che Cosimo de' Medici, dal quale era molto aiutato e favorito, era stato richiamato dall'esilio, se ne tornò a Fiorenza: dove gli fu allogato, essendo morto Masolino da Panicale[2] che l'aveva cominciata, la cappella de' Brancacci nel Carmine. Alla quale prima che mettesse mano, fece come per saggio il San Paulo che è presso alle corde delle campane per mostrare il miglioramento che egli aveva fatto nell'arte. E dimostrò veramente infinita bontà in questa pittura, conoscendosi

[1] Anche questa tavola fu poi distrutta o smarrita.

† Ad ogni modo noi dubitiamo che non fosse di lui. C'è memoria che un Arcangelo di Cola, pittore da Camerino, dimorante in Firenze, il quale per Ilarione de' Bardi aveva dipinto nel 1421 la tavola della sua cappella in Santa Lucia de' Magnoli, si partì da Firenze alla fine di maggio del 1422 ed andò a Roma per fare alcuni lavori di pitture a papa Martino. E si può congetturare che egli per quel pontefice lavorasse in San Giovanni Laterano in compagnia del Pisanello e di Gentile da Fabriano, e dipingesse la tavola della Madonna della Neve, che il Vasari attribuisce a Masaccio, il quale era certamente morto quando l'imperatore Sigismondo fu a Roma per pigliarvi la corona. Sappiamo altresì che maestro Arcangelo da Camerino, ascritto alla Compagnia de' Pittori di Firenze sotto l'anno 1421, fece una tavola per la cappella che lo Spedale di Santa Maria Nuova di Firenze aveva nella Pieve d'Empoli.

[2] * Quanto qui dice l'autore non s'accorda coi dati cronologici; imperciocchè Martino V morì nel 1431, Cosimo il vecchio fu richiamato dall'esilio nel 1434; e Masolino (come abbiamo veduto nel Commentario alla sua Vita), certamente in questi tempi era ancora in vita.

† Tutta questa confusione nasce nel Vasari, dall'aver prolungato la vita di Masaccio fino al 1443, e dal non aver ben chiaro il tempo in cui furono da Masolino cominciate e da Masaccio proseguite, e poi tralasciate, le pitture della detta cappella.

nella testa di quel Santo, il quale è Bartolo di Angiolino Angiolini[1] ritratto di naturale, una terribilità tanto grande che e' pare che la sola parola manchi a questa figura. E chi non conobbe San Paulo, guardando questo, vedrà quel dabbene della civiltà Romana, insieme con la invitta fortezza di quell'animo divotissimo, tutto intento alle cure della fede. Mostrò ancora in questa pittura medesima l'intelligenza di scortare le vedute di sotto in su, che fu veramente maravigliosa; come apparisce ancor oggi ne' piedi stessi di detto apostolo, per una difficultà facilitata in tutto da lui, rispetto a quella goffa maniera vecchia, che faceva, come io dissi poco di sopra, tutte le figure in punta di piedi:[2] la qual maniera durò sino a lui senza che altri la correggesse, ed egli solo e prima di ogni altro la ridusse al buono del dì d'oggi. Accadde, mentre che e' lavorava in quest'opera, che e' fu consagrata la detta chiesa del Carmine;[3] e Masaccio, in memoria di ciò, di verde terra dipinse di chiaro e scuro, sopra la porta che va in convento dentro nel chiostro, tutta la sagra come ella fu; e vi ritrasse infinito numero di cittadini in mantello ed in cappuccio, che vanno dietro alla processione: fra i quali fece Filippo di ser Brunellesco in zoccoli, Donatello, Masolino da Panicale stato suo maestro, Antonio Brancacci che gli fece far la cappella,[4] Niccolò da Uzzano, Giovanni di Bicci de' Medici,

[1] *Bartolo d'Angiolino Angiolini, del quartiere Santo Spirito, gonfalone Ferza, nacque nel 1373. Dal 1406 al 1432 ottenne successivamente varie magistrature nella Repubblica.

[2] Il San Paolo fu mandato a terra nel 1675, quando si cominciò la cappella di Sant'Andrea Corsini. (BOTTARI).

† Questa figura era dipinta in un pilastro della cappella de' Serragli.

[3] *La chiesa del Carmine fu consacrata il 19 d'aprile del 1422, dall'arcivescovo Amerigo Corsini.

[4] *Due furono in Firenze le famiglie Brancacci: l'una del quartiere Santo Spirito; l'altra del quartiere Santa Maria Novella, che più sovente fu detta Del Branca. Il patronato della cappella Brancacci appartenne alla prima. Ma Antonio (di Piero di Piuvichese) Brancacci, che il Vasari dice aver fatto dipingere da Masaccio la cappella del Carmine, si può con certezza asserire che nel 1391 era già morto,

Bartolommeo Valori, i quali sono anco di mano del medesimo in casa di Simon Corsi, gentiluomo fiorentino.[1] Ritrassevi similmente Lorenzo Ridolfi, che in que' tempi era ambasciadore per la repubblica fiorentina a Venezia;[2] e non solo vi ritrasse i gentiluomini sopraddetti di naturale, ma anco la porta del convento, ed il portinaio con le chiavi in mano. Questa opera veramente ha in sè molta perfezione, avendo Masaccio saputo mettere tanto

per la ragione che tra gli squittinati di quell'anno non si trova il suo nome, e perchè Ginevra sua figliuola, che nel 1402 sposò Goro di Stagio Dati, nello spoglio della sua scritta matrimoniale si dice *filia quondam Antonii Pieri de Brancaciis*. Nell'altra famiglia Brancacci del quartiere Santa Maria Novella è un Antonio di Buonfigliuolo, che visse contemporaneo a Masaccio; ma egli, oltre che appartenne ad un altro quartiere, era di famiglia povera. Il conte L. Passerini, alla cui cortesia siam debitori e grati di queste e d'altre notizie storiche, osserva molto ragionevolmente, che il Vasari possa avere sbagliato il nome del fondatore di questa cappella; il quale, invece di Antonio, potrebb' esser Felice di Michele di Piuvichese Brancacci del quartiere Santo Spirito, cittadino facoltoso e di molta autorità nella Repubblica, per cui sostenne molti e ragguardevoli carichi. Egli fu uomo di toga e di spada. Nel 1418 andò ambasciatore in Lunigiana al marchese Leonardo Malaspina, perchè ponesse in accomandigia della Repubblica gran parte de' suoi dominj. Nel 1420 fu oratore a Città di Castello. Nel 1422, al soldano di Babilonia, per ottener favori e franchigie al commercio de' Fiorentini. Ambasciatore a' Senesi nel 1425; a Eugenio IV nel 1433, per condolersi de' moti di Roma, e offrirgli sicuro asilo in Firenze; a' Bolognesi, nel 1434. Comandò ancora le galere della Repubblica, e nel 1430 fu eletto commissario contro il duca di Milano. Da Cosimo il vecchio, che lo temeva, fu fatto confinare a Capo d'Istria, nel 1434; e nel 1458, accusatolo complice della sognata congiura di Girolamo Machiavelli, dichiarato ribelle.

† La supposizione che il fondatore della cappella Brancacci del Carmine sia stato Felice Brancacci, e che da lui fossero commesse prima a Masolino e poi a Masaccio le sue pitture, oggi diviene certezza mediante il testamento fatto dal detto Felice il 26 di giugno 1422 e rogato da ser Filippo di Cristofano. In esso tra l'altre cose si dice: *Item reliquit Guasparri Silvestri de Brancacciis et filiis masculis Bartolomei Silvestri de Brancacciis ac etiam Juliano olim alterius Juliani Tommasii de Brancacciis et cuilibet eorum et cuiuslibet eorum etiam premortuorum filiis et descendentibus masculis legiptimis et naturalibus et per lineam masculinam omne jus, patroneriam et seu preheminentiam et seu titulum vel rationem in cappella dicti testatoris et eius precessorum existenti in ecclesia sancte Mariae del Carmino.*

[1] Non se ne sa più nulla.

[2] *Lorenzo di Antonio Ridolfi fu ambasciatore a Venezia due volte: la prima, con messer Tommaso Sacchetti, nel 1402, e di là passò a Padova, ove si trovava l'imperatore, per trattare delle cose di Milano; la seconda volta fu nel 1425, con Marcello Strozzi, per stringere in lega co' Fiorentini quella Repubblica, mi-

bene in sul piano di quella piazza, a cinque e sei per fila, l'ordinanza di quelle genti, che vanno diminuendo con proporzione e giudizio, secondo la veduta dell'occhio, che è proprio una maraviglia; e massimamente che vi si conosce, come se fussero vivi, la discrezione che egli ebbe in far quegli uomini non tutti di una misura, ma con una certa osservanza, che distingue quelli che son piccoli e grossi dai grandi e sottili; e tutti posano i piedi in sur un piano, scortando in fila tanto bene, che non fanno altrimenti i naturali.[1] Dopo questo, ritornato al lavoro della cappella de' Brancacci, seguitando le storie di San Piero cominciate da Masolino, ne finì una parte; cioè l'istoria della cattedra, il liberare gl'infermi, suscitare i morti, ed il sanare gli attratti con l'ombra, nell'andare al tempio con San Giovanni. Ma tra l'altre notabilissima apparisce quella, dove San Piero, per pagare il tributo, cava per commissione di Cristo i danari del ventre del pesce: perchè, oltra il vedersi quivi in uno apostolo, che è nell'ultimo, nel quale è il ritratto stesso di Masaccio, fatto da lui medesimo, allo specchio, tanto bene che par vivo vivo,[2] vi si conosce l'ardire di San Piero nella dimanda, e l'attenzione degli apostoli nelle varie attitudini intorno a Cristo, aspettando la resoluzione con gesti sì pronti, che veramente appariscono vivi; ed il San Piero massimamente, il quale nell'affaticarsi a ca-

nacciata da Filippo Maria Visconti. Il Vasari pertanto non può parlare della prima ambasciata, perch'essa cade nell'anno stesso della nascita di Masaccio; ma sì della seconda: ed allora la Sagra del Carmine sarebbe stata dipinta qualche anno dopo avvenuta tal cerimonia, e nella prima sua gioventù; e non mai dopo il ritorno di Roma, che, assegnandone per cagione l'aver saputo che Cosimo il vecchio, suo protettore, era stato richiamato dall'esilio, non poteva esser accaduto se non dopo il 1435.

[1] Il Baldinucci deplora la perdita di questa pittura, barbaramente gettata a terra. Il disegno originale di essa credesi oggi in mano di qualche dilettante in Lombardia. Il Lanzi lo aveva veduto presso un professore dell'Università di Pavia.

[2] *Intorno alle storie dipinte da Masaccio in questa cappella, vedi il Commentario che segue.

vare i danari del ventre del pesce, ha la testa focosa per lo stare chinato; e molto più quand'ei paga il tributo, dove si vede l'affetto del contare e la sete di colui che riscuote, che si guarda i danari in mano con grandissimo piacere. Dipinsevi ancora la Ressurrezione del figliuolo del re fatta da San Piero e San Paulo; ancorachè per la morte di esso Masaccio restasse imperfetta l'opera, che fu poi finita da Filippino. Nell'istoria dove San Pietro battezza, si stima grandemente un ignudo che triema, fra gli altri battezzati, assiderato di freddo; condotto con bellissimo rilievo e dolce maniera: il quale dagli artefici e vecchi e moderni è stato sempre tenuto in riverenza ed ammirazione. Per il che, da infiniti disegnatori e maestri continuamente sino al dì d'oggi è stata frequentata questa cappella; nella quale sono ancora alcune teste vivissime e tanto belle, che ben si può dire che nessuno maestro di quella età si accostasse tanto ai moderni, quanto costui.[1] Laonde le sue fatiche meritano infinitissime lodi, e massimamente per aver egli dato ordine nel suo magisterio alla bella maniera dei tempi nostri.[2] E che

[1] † Intorno a questo ritratto, che il Vasari diede intagliato nella sua seconda edizione delle *Vite*, e che non pare certamente fatto allo specchio, vedi quel che è detto più innanzi, dove si assegna un tempo diverso alla morte di Masaccio e alla età di lui quando accadde.

[2] « E gli artefici più eccellenti (così in un luogo della prima edizione), co-« noscendo benissimo la sua virtù, gli hanno dato vanto di avere aggiunta nella « pittura vivacità ne'colori, terribilità nel disegno, rilievo grandissimo nelle figure, « et ordine nelle vedute degli scorti; affermando universalmente, che da Giotto « in qua, di tutti i vecchi maestri Masaccio è il più moderno che si sia visto; « et che e' mostrò col giudizio suo, quasichè per un testamento, in cinque teste « fatte da lui, a chi per l'augumento fatto nell'arti si avesse ad avere il grado « di quelle, lasciandocene in una tavola di sua mano, oggi in casa Giuliano da « San Gallo in Fiorenza » (di questa tavola or non si sa più nulla), « i ritratti « quasi vivissimi che sono questi: Giotto per il principio della pittura, Donato « per la scultura, Filippo Brunellesco per la architettura, Paulo Uccello per gli « animali et per la prospettiva; e fra questi Antonio Manetti per eccellentissimo « matematico de' tempi suoi ».

† Questa tavola è oggi nella Galleria del Louvre. Ma essa non fu dipinta da Masaccio, sibbene da Paolo Uccello, come è detto nella Vita di questo artefice, a pag. 216, nota 1.

questo sia il vero; tutti i più celebrati scultori e pittori che sono stati da lui in qua, esercitandosi e studiando in questa cappella, sono divenuti eccellenti e chiari: cioè Fra Giovanni da Fiesole,[1] Fra Filippo, Filippino che la finì, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico del Grillandaio, Sandro di Botticello, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino, Fra Bartolommeo di San Marco, Mariotto Albertinelli, ed il divinissimo Michelagnolo Buonarroti. Raffaello ancora da Urbino di quivi trasse il principio della bella maniera sua; il Granaccio, Lorenzo di Credi, Ridolfo del Grillandaio, Andrea del Sarto, il Rosso, il Franciabigio, Baccio Bandinelli, Alonso Spagnolo, Iacopo da Pontormo, Pierino del Vaga, e Toto del Nunziata; ed insomma, tutti coloro che hanno cercato imparare quella arte, sono andati a imparar sempre a questa cappella, ed apprendere i precetti e le regole del far bene dalle figure di Masaccio.[2] E se io non ho nominati molti forestieri e molti Fiorentini che sono iti a studiare a detta cappella, basti che dove corrono i capi dell'arte, quivi ancora concorrono le membra. Ma con tutto che le cose di Masaccio siano state sempre in cotanta riputazione; egli è nondimeno opinione, anzi pur credenza ferma di molti, che egli arebbe fatto ancora molto maggior frutto nell'arte, se la morte, che di ventisei anni ce lo rapì, non ce l'avesse tolto così per tempo.[3] Ma, o fusse l'invidia, ò fusse pure che le cose

[1] *L'Angelico, nato nel 1387, cioè quindici anni avanti a Masaccio, non potè essere suo scolare, nè studiare al Carmine, perchè quando si andavano facendo quelle pitture, egli era già gran maestro.

[2] Le pitture di questa cappella (vera scuola dell'arte, paragonabile a quella delle stanze vaticane, e, per la condizione de' tempi, ancor più feconda d'eccellenti pittori) furon già date incise da Tommaso Patch, e ultimamente, di nuovo da Carlo Lasinio.

[3] *Che Masaccio morisse a ventisei anni, fu primo a dirlo Cristoforo Landino, nel proemio al suo Commento della Divina Commedia. Da lui forse l'attinse il Vasari; senza badare che, ammettendo questo per vero, egli non era più coerente ai dati stabiliti da lui nella Vita di questo pittore. L'asserto del Lan-

buone comunemente non durano molto, e'si morì nel bel del fiorire; ed andossene sì di subito, che non mancò chi dubitasse in lui di veleno, assai più che per altro accidente.[1]

Dicesi che, sentendo la morte sua Filippo di ser Brunellesco, disse: Noi abbiamo fatto in Masaccio una grandissima perdita; e gli dolse infinitamente, essendosi affaticato gran pezzo in mostrargli molti termini di prospettiva e d'architettura. Fu sotterrato nella medesima chiesa del Carmine, l'anno 1443;[2] e, sebbene allora non gli fu posto sopra il sepolcro memoria alcuna, per

dino ha molto peso, essendo scrittore contemporaneo; ma ove si voglia tenere per certo, ne segue che la morte di Masaccio sarebbe avvenuta nel 1428, perchè egli, com'è indubitato, nacque nel 1402. Ora, ammettendo ciò, non s'accordan più le circostanze della vita sua: ond'è che noi stiamo più volentieri col Vasari e col Baldinucci nel farlo morto l'anno 1443, quarantunesimo della sua vita, come quello che combina altresì col maggior numero d'anni che con buone prove abbiamo rivendicato a Masolino.

† L'asserzione del Vasari, seguito in ciò dal Baldinucci, che Masaccio morisse di 40 anni nel 1443 è priva di fondamento. Oggi, per certissimi argomenti e testimonianze contemporanee, è chiaro che egli morì in Roma intorno al 1428, e nella sua età di 26 anni. Vedi a questo proposito quello che noi pubblicammo nel *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, anno 1860, vol. IV, pag. 194. Se dunque Masaccio era di quella età quando fu colto dalla morte, non può esser suo il ritratto dato dal Vasari, che è d'uomo che mostra circa quarant'anni.

[1] *Abbiamo già detto che Masaccio ebbe un fratello di nome Giovanni, pittore anch'esso, nato nel 1407 e morto nel 1486. Da questo nacque nel 1442 Antonfrancesco, che esercitò l'arte paterna; e da lui un altro Giovanni, ascritto al libro dei pittori su'primi del secolo XVI.

† Il Baldinucci poi parlando di questa famiglia, dice che da Benedetto di Giovanni di Lionardo nacque Cammillo, il quale partitosi da Firenze, e andatosene a Parma al servizio del duca Alessandro Farnese, fu da lui mandato per suo segretario in Fiandra. Aggiunge che Cammillo ebbe due figliuoli, Alessandro e Ranuccio, e questi pure fu segretario de' duchi Odoardo e Ranuccio, dal quale ultimo fu mandato ambasciatore alla maestà del re di Francia, e più altre volte a diversi principi e repubbliche d'Italia; e finalmente passò all'altra vita l'anno 1648 a'29 di maggio. Da Alessandro nacque Giovanni, che a'tempi del Baldinucci viveva in Parma con numerosa figliuolanza. Tanto Cammillo suddetto quanto Ranuccio suo figliuolo furono sotterrati nella chiesa della Nunziata di Parma, con una iscrizione riferita dal Baldinucci, posta a loro da Alessandro minor fratello di Ranuccio. Ma vedasi meglio l'Albero genealogico posto in fine.

[2] † Se è provato che Masaccio morì in Roma, erra il Vasari dicendolo sotterrato nel Carmine di Firenze.

essere stato poco stimato vivo,[1] non gli è però mancato doppo la morte chi lo abbia onorato di questi epitaffi:[2]

D' Annibal Caro

Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari;
L'atteggiai, l'avvivai, le diedi il moto,
Le diedi affetto. Insegni il Bonarroto
A tutti gli altri, e da me solo impari.

Di Fabio Segni

Invida cur, Lachesis, primo sub flore juventae
Pollice discindis stamina funereo?
Hoc uno occiso, innumeros occidis Apelles:
Picturae omnis obiit, hoc obeunte, lepos.
Hoc sole extincto, extinguntur sydera cuncta.
Heu! decus omne perit, hoc pereunte, simul.

[1] Come si accorda ciò con quel ch'è detto più sopra, del favore di Cosimo de' Medici verso di lui, della stima del Brunelleschi ecc.?

[2] Nella prima edizione il Vasari dice che gli furon fatti questi:

Se alcun cercasse il marmo o il nome mio;
La chiesa è il marmo, una cappella è il nome.
Morii, che Natura ebbe invidia, come
L'Arte del mio pennello uopo e desio.

Masaccii Florentini ossa
Toto hoc teguntur templo;
Quem Natura fortassis invidia mota
Ne quandoque superaretur ab arte
Anno aetatis suae XXVI
Proh dolor! iniquissime rapuit.
Quod inopia factum forte fuit
Id honori sibi vertit virtus.

ALBERETTO
DE'
GUIDI DELLO SCHEGGIA
POI DETTI
MONGUIDI
MONE
Ser Giovanni
moglie Jacopa
n. 1382
Giovanni pittore
n. 1407 † 1486, 1 novembre
mogli
1. Giovanna
2. Tita
Tommaso
detto
MASACCIO
pittore
n. 1401 † 1428
Tommaso pittore
n. 1437
moglie
Alessandra
Antonfrancesco pittore
n. 1442 † 1476, 11 settembre
moglie Nannina
Benedetto
n. 1456
Lionardo refajuolo
n. 1458
moglie
Vaggia
Antonia
marito
Dato d'Antonio
di Dato
Salvestro
n. 1470
Bartolommeo
cherico
n. 1470
Giovanni pittore
n. 1472 † 1546, 29 giugno
moglie Lorenza
di Francesco di Giano di Marco
Raffaello
n. 1475
Giovanni
Benedetto
Ramo de' Monguidi
di Parma
Gio. Francesco
† 1547, 13 aprile
Michelangelo
† 1557, 18 giugno
Tommaso pittore
† 1567
Cammillo
† 1621
Baccio
† 1626
Antonfrancesco
Ranuccio
n. 1603 † 1648
Alessandro

COMMENTARIO

ALLA VITA DI MASACCIO

SULLE PITTURE DELLA CAPPELLA BRANCACCI NEL CARMINE DI FIRENZE

I

Difficoltà del trattare le questioni di Belle Arti. — Perchè la buona critica sia privilegio di pochi. — L'opera del Vasari darà sempre materia a molte e svariate questioni. — A qual fine siano i nostri Commentarj. — Argomento del presente.

Chiunque con animo pacato e con mente serena si faccia, per sua vaghezza o studio, a scorrere le opere dettate in Italia sopra la storia o generale o particolare delle Belle Arti; prenderà non mediocre maraviglia leggendo le varie e spesso fra loro combattenti opinioni delli scrittori, massimamente allorchè essi s'incontrino in un fatto, o in un asserto, che dia materia di discussione: chè avrà di leggieri veduto, come spesso la passione, o la cieca credulità alle altrui parole, abbiano loro falsato il giudizio, e stravolto il discorso, in modo da gettare tenebre e confusione grandissima, dove pure appariva un qualche raggio di luce. Nè minor maraviglia gli sarà il conoscere, che nelle disquisizioni sulla storia artistica non siasi sempre portata quella severa critica, della quale gli scrittori della storia civile hanno lasciato in Italia splendidissimi esempj: il che, al nostro vedere, è avvenuto, perchè quei pochi che a queste ricerche ed a tali studj si sono applicati, non sempre furono forniti delle qualità che più specialmente si richiedono nella trattazione di somiglianti argomenti: cioè pazienza grande nel ricercare, occhio esercitato a vedere, mente disposta a ricevere le impressioni che dalla vista delle opere dell'arte si ingenerano; ed infine, giudizio franco, spassionato, e non servo alla au-

torità altrui, se non in quanto concorda col sentimento proprio, o colla testimonianza dei monumenti e delle memorie certe ed autentiche. Che se gli scrittori avessero avuto queste guide, non vedremmo oggidì nel campo della storia artistica sorgere a quando a quando strane opinioni, meschine discussioni e ridicole conseguenze; e noi saremmo francati dalla fastidiosa briga di combatterle.

Già dicemmo altre volte che nell'opera del Vasari è un fonte inesausto di mille svariate questioni così intorno ai fatti e alle persone, come riguardo all'età, ai tempi ed alle occasioni; e quel che più vale, rispetto alle opere de' varj maestri, ed alla parte che essi ebbero nei progressi e nell'ingrandimento dell'Arte.

Avendo preso noi con grande amore e pazienza ad annotare le Vite vasariane, e ad avvertire con diligenza e considerazione grandissima tutto ciò che poteva o raddrizzare o correggere il testo loro; abbiamo altresì creduto opportuno, quando ci fossimo abbattuti in questione di qualche momento, di prenderla ad esame in un Commentario, ove più largamente e più pienamente le ragioni ed i giudizj nostri potessimo esporre. Nel qual metodo procedendo, non sfuggiremo, adesso che il nostro lavoro è giunto alla Vita di Masaccio, di entrare ad esporre la nostra opinione sulla controversia che risguarda la parte che ciascuno dei tre artefici, Masolino, Masaccio e Filippino Lippi, ebbe nelle pitture della cappella de' Brancacci nel Carmine di Firenze.

II

Perchè la questione sugli affreschi della cappella Brancacci è forse la più importante nella storia dell'Arte. — Difficoltà del trattarla. — Metodo da noi tenuto.

Non v'ha forse nella storia dell'Arte moderna questione più importante di questa; perchè da esse pitture incomincia appunto, direm quasi, un'altra mutazione nell'Arte, e quell'ingrandimento che, *nel suo magisterio*, dette veramente *ordine alla maniera de' tempi moderni*, e servì di scuola ai più eccellenti artefici.[1] Tale questione però quanto è importante, altrettanto è difficile; imperciocchè nessun documento scritto che provi l'autenticità di queste pitture, è a noi pervenuto; e pare che gli scrittori men lontani da quei tempi appoggiassero il loro detto soltanto a una tra-

[1] Vedili nominati dal Vasari stesso in fine della Vita di Masaccio.

dizione incompiuta e discorde. Ond'è che per istabilire esattamente quale e quanta parte spetti a ciascuno dei tre pittori nominati, che concorsero in varj tempi ad ornare quella tanto famigerata cappella dei Brancacci, fa di mestieri procedere con grandissima considerazione, usando di tutti gli ajuti che una giudiziosa critica può in questo intricatissimo subietto fornire: perchè non si tratta qui d'un'opera, della quale fino dal suo cominciamento sia stato assegnato a ciascuno il da fare; ma sibbene di un lavoro, il quale, cominciato in prima da Masolino, fu continuato da Masaccio, e finito più tardi da Filippino. Perciò è ben naturale il credere, che l'un pittore succeduto all'altro abbia dovuto in qualche parte del suo lavoro seguitare le traccie lasciate o sul muro o in carta da chi lo precedette; e tanto in quei luoghi mescolare la propria coll'altrui maniera, da rendere incerto, se non quasi impossibile, di distinguerla precisamente.

Con tutto ciò, noi andremo esponendo il risultato del lungo studio ed esame che abbiam fatto diligentemente su tale questione; sperando, qualora giungessimo ad ingenerare nella mente de' leggitori quella medesima persuasione che sentiamo in noi, che questa disquisizione possa dare occasione a nuove e più giuste considerazioni in servigio della storia dell'Arte. E per procedere coll'ordine necessario nella trattazione del presente argomento, cominceremo dall'esaminare le opinioni e le parole dei principali scrittori che hanno parlato di queste pitture.

III

Vasari, Albertini, Borghini, Bocchi, Patch, Lastri, Lanzi, D'Agincourt Rumohr, Gaye, Tanzini, Rosini.

Chi tra gli scrittori della Storia delle Belle Arti, perchè più vicino ai tempi, ha con gran larghezza discorso di queste pitture, è il Vasari.[1] Ma siccome nelle due edizioni della sua opera, fatte in spazio di diciott'anni, appare una qualche varietà, allorchè parla delle opere condotte da Filippino in quella cappella; così è avvenuto che alcuno degli scrittori seguenti, stimando più esatta la seconda edizione, a questa si attenesse; e tentando

[1] Giova però notare, che quarant'anni avanti la prima edizione delle *Vite* del Vasari, l'Albertini, nel suo rarissimo *Memoriale di molte statue et pitture sono nella inclyta ciptà di Florentia* ecc., impresso nel 1510, e ristampato da noi in Firenze nel 1863 coi tipi della Galilejana, aveva dato cenno per il primo di queste pitture, con queste semplici parole: « .... et la cappella de' Bran« cacci, mezza di sua mano (*di Masaccio*), et l'altra di Masolino, excepto Santo « Pietro crucifixo per mano di Philippo ». Colle poche ma preziose parole dell'Albertini faremo sostegno alle nostre asserzioni nel progresso del Commentario.

una concordia tra le parole sue colle opere che tuttora rimangono di quelli artefici, sia caduto in maggiore confusione che nel Biografo aretino non è. Ricercheremo in prima dove le due edizioni concordino e dove tra sè sien discordi, studiando di conciliare in un concetto medesimo le differenze tra le espressioni dell'una e dell'altra. Investigheremo poi donde sieno derivati gli abbagli di certi scrittori, i quali al non chiaro senso delle parole della seconda edizione hanno aggiunto oscurità maggiore; in modo che il concetto primo del nostro Biografo ne è rimasto sfigurato: e perchè certe false opinioni intorno a queste pitture abbiano messo tanto profonde radici, da essere state accettate come oracoli di autorità.

Questa discordanza tra la prima e la seconda edizione sta nella Vita di Filippino. Il che sarà meglio inteso col confronto delle due lezioni, che facciamo subito qui; e riserbando ad altro luogo l'esame delle loro differenze, che richiede più lungo e più maturo discorso, passeremo ora a rassegna le opinioni degli altri scrittori.

Ecco il passo della Vita di Filippino, secondo la prima edizione:

« Nella sua prima gioventù (*Filippino*) diede fine alla cappella dei « Brancacci nel Carmino di Fiorenza, cominciata da Masolino, et non finita « da Masaccio per la morte sua; et così Filippo di sua mano la ridusse a « perfezione, insieme con un resto della storia quando san Piero et san Paolo « risuscitano il nipote dello imperatore;[1] *et quando san Paolo visita san Pie- « tro in prigione, così tutta la disputa di Simon Mago et di san Pietro di- « nanzi a Nerone, et la sua crocifissione. Et in questa storia* ritrasse sè et « il Pollajuolo: *per la quale gloria et fama grandissima apportò alla sua « gioventù* ».

E nella seconda edizione, più diffusamente:

« Costui, nella sua prima gioventù, diede fine alla cappella de' Bran- « cacci nel Carmine di Fiorenza, cominciata da Masolino e non *del tutto* « finita da Masaccio, per essersi morto. Filippino dunque le diede di sua « mano l'ultima perfezione, e vi fece il resto d'una storia che mancava, « dove san Pietro e Paolo risuscitano il nipote dell'imperatore;[1] *nella figura « del qual fanciullo ignudo ritrasse Francesco Granacci, pittore, allora gio- « vanetto; e similmente messer Tommaso Soderini cavaliere, Pietro Guicciar- « dini, padre di messer Francesco che ha scritto le storie, Piero del Pu- « gliese, e Luigi Pulci poeta; parimente Antonio Pollajuolo, e sè stesso così « giovane come era, il che non fece nel resto della sua vita, onde, non si è « potuto avere il ritratto di lui d'età migliore; e nella storia che segue, « ritrasse Sandro Botticello suo maestro, e molti altri amici e grand' uomini, « e in fra gli altri il Raggio sensale, persona d' ingegno e spiritosa molto ec.* ».

[1] Il corsivo indica le differenze tra l'una e l'altra edizione.

Raffaello Borghini, che nel suo *Riposo*, stampato la prima volta nel 1584, concorda col Vasari rispetto alle opere di Masolino e di Masaccio; di quelle di Filippino brevemente così discorre: « In sua gioventù diè fine alla « cappella de' Brancacci del Carmine, che fu cominciata da Masolino e « non del tutto finita da Masaccio. Vi fece dunque Filippo *una istoria* « che mancava, dove san Pietro e san Paolo risuscitano il nipote dell'Im- « peradore, con molti ritratti di naturale, e fra gli altri sè stesso ». Qui è da notare che il Borghini attribuisce, con errore manifesto, tutta intera questa storia al solo Filippino; dal quale errore ne segue l'altro, di aver egli creduto che in questa storia si trovi il ritratto di lui.

Francesco Bocchi, nelle sue *Bellezze di Firenze*, stampate nel 1591, dà, molto semplicemente, tutte quelle pitture a Masaccio: del quale sbaglio fu corretto dal Cinelli, suo amplificatore.[1]

Il Baldinucci segue perfettamente il Vasari; ma soltanto nella Vita di Masolino e di Masaccio, perchè quella di Filippino non scrisse altrimenti.

Tommaso Patch, nel 1770, pubblicò una parte delle pitture di questa cappella, e ventiquattro teste lucidate ed incise da lui. Tra le quali, quella di un giovane col berretto in capo, che è l'ultimo a destra di chi guarda nella storia della Disputa dinanzi al Proconsolo, che egli dette per il ritratto di Masaccio. Il quale errore nacque in lui dall'avere attribuito, come fece il Bocchi, tutte le pitture di questa cappella a quel solo maestro. Onde per questa cagione non metteva conto di citare il Patch, se appunto l'abbaglio di aver dato il ritratto di Filippino per quello di Masaccio non avesse dato luogo a ripetere il falso giudizio, e perpetuarlo fino ai nostri tempi: tanto che si può dire, che dal Patch in poi sempre più siasi andata alterando e confondendo la storica verità intorno a queste pitture.[2]

Il Proposto Lastri, nella sua *Etruria Pittrice*, pubblicata nel 1791, tenne anch'egli per opera di Masaccio la storia della Disputa dinanzi al Proconsolo, e sotto questo nome ne pubblicò un intaglio nella tav. XX; senza avvertire che nella storia medesima è parimente il ritratto del Pollajuolo, ch'egli stesso (concordando qui col Vasari) pone in fronte alle

[1] « Non posso passare sotto silenzio (egli dice) un notabile errore del Bocchi « nella Cappella Brancacci, dando egli tutta la gloria di sì bell'opera a Masaccio « da San Giovanni; il che stimo sia piuttosto per equivoco, che per studio se- « guito » .... « Per la morte di Masolino restato imperfetto il resto dell'opera, « fu data a finire a Masaccio suo allievo .... La resurrezione del figlio del Re, « rimase per la morte di Masaccio imperfetta; che fu finita da Filippino col « resto ». (CINELLI, Aggiunte alle *Bellezze della città di Firenze* del Bocchi; pag. 160-161).

[2] Tommaso Patch è Antonio Cocchi. La sua opera è dedicata al cav. Orazio Mann, e scritta in inglese e in italiano, col titolo: *The Life of Masaccio* (*La Vita di Masaccio*). In Firenze. L'anno MDCCLXX. In-folio. Nella breve prefa-

notizie di questo pittore, non badando in che grosso anacronismo cadeva col far dipingere a Masaccio di mature sembianze chi alla morte di lui non era ancora venuto al mondo. E questo gli accadde non tanto per aver seguitato il Patch, quanto, e più, per credere che il Vasari dicendo « *l'istoria della Cattedra* » intendesse non la Cattedra di san Pietro (Vedi nel Prospetto in fine lo spartimento IV al punto *f*), ma l'altra storia di contro, dov'è la Disputa de' santi Pietro e Paolo dinanzi al Proconsolo.[1]

Altro errore del Proposto Lastri, che prova come superficialmente e sbadatamente spesso si trattassero a' suoi tempi le materie di Belle Arti, è di aver creduto che la storia del compartimento III del nostro *Prospetto* rappresentasse la Vocazione all'apostolato de' santi Pietro ed Andrea; perchè, s'egli avesse ben considerato le parole dell'Evangelo, che narrano quel fatto, e le circostanze sue, avrebbe veduto qual differenza passi fra quella pittura ed il racconto. Nè questo è tutto; chè, leggendo male quel luogo del Vasari, dove è parola di questa rappresentazione, non si avvide ch'essa come a' giorni suoi, così ai nostri, non esisteva più; perchè non tanto le lunette delle pareti di questa cappella, in una delle quali certamente doveva essere la storia della Vocazione, quanto la volta, furono imbiancate e ridipinte (vedi Prospetto).[2] Un'altra porzione di queste pitture probabilmente dovette cedere il luogo al moderno altare. Il Vasari vide e descrisse alcune storie che oggi non si vedono più; le quali sono le seguenti. Di Masolino, oltre i quattro Evangelisti ch'erano nella volta,[3] e la Vocazione di Pietro e di Andrea all'apostolato, mancano il Pianto di san Pietro quando negò Cristo, e il tempestoso Naufragio degli Apostoli. Di Masaccio sembra perduta la storia del liberare gl'infermi. Il Proposto Lastri adunque diede incisa, non la Vocazione, ma la storia di Cristo che comanda a san Pietro di gettare l'amo, e dalla bocca del primo pesce che prendesse, cavare uno statere (quattro dramme) per

zione sono notabili queste parole: .... « ho creduto di far cosa grata a' curiosi della nostra storia ed utile all'arte, di conservarne almeno la memoria, pubblicando una scelta per saggio in stampa di teste da me stesso attentamente lucidate e incise, e due gruppi in piccolo ecc. .... Tra le figure si riconoscerà facilmente il San Paolo, che ha fatto poi tanta figura, rifatto più d'una volta da Raffaello; e fra le tante, che son tutti ritratti, secondo il costume di Masaccio, si vedrà il *suo proprio, preso dalla storia di Simon mago*, la qual testa sola sta in modo, che mostra essere il suo ritratto fatto da lui alla spera ».

[1] Vedi nel citato Prospetto al punto *k*, nello spartimento X.

[2] « L'architettura delle lunette l'ha fatta Carlo Sacconi ». (RICHA, *Chiese Fiorentine*, X, 40).

[3] « I quali dall'umido essendo iti male, dal signor Vincenzo Meucci v'è stata « ora ridipinta la Vergine del Carmelo, che dà lo scapolare al Beato Simone « Stok, con una gloria d'Angioli ». (RICHA, *ibid.*).

pagare il tributo (s. Matteo, xvii, 23-26). Dalla quale storia, che, come attesta il Vasari, è di Masaccio, fu cavato il ritratto di questo artefice, che si vede inciso nella seconda edizione delle *Vite*.

Il Lanzi, trattando brevemente delle opere di Filippino, tace delle storie da lui fatte al Carmine. Solamente, parlando di Masaccio, termina così: « Questa cappella non ebbe l'ultima mano da lui stesso, che morto « nel 1443...., lasciolla mancante di alcune istorie, supplitevi dopo molti « anni dal minor Lippi ». Il che proverebbe che il Lanzi non solo si accorda col Vasari nel riconoscere per opera di Filippino *alcune* di quelle istorie; ma, quel che è più, viene ancora a precisarle, allorchè, enumerando i lavori di Masaccio, tace e della storia di san Pietro e san Paolo dinanzi al Proconsolo, e di quella del Martirio di san Pietro, le quali, come meglio vedremo, saranno confermate per di mano di Filippino.

Anche il D'Agincourt segue il Lastri nel chiamare la suddetta storia la Vocazione di san Pietro.[1] Di più, tiene che Filippino (il quale scambia con fra Filippo Lippi) non altra parte avesse nelle pitture di questa cappella, se non quella di compiere la storia della resurrezione del nipote dell'imperatore, incominciata da Masaccio.

L'ordine del tempo richiede ora di esaminare la opinione del Gaye,[2] combattuta, come vedremo, dal prof. Rosini.

Ma innanzi, per amor del vero, dobbiamo dichiarare, che la lode di avere il primo preparata la via alla discussione di questo intricato sì, ma pure districabile argomento, s'appartiene al barone di Rumohr; il quale nella sua opera delle *Ricerche Italiane* (non conosciuta nè studiata presso di noi quanto bisognerebbe) diede all'Italia l'esempio di una critica giudiziosa e indipendente, e della utilità che può e deve cavarsi dai documenti e dalle memorie autentiche. Ed al Gaye, che al pari di lui ebbe comodità di archivj e di documenti, e per via di lungo e assiduo studio sulle opere dell'arte potè formarsi un giudizio probabile, e schivo dalla servile e comunale deferenza all'altrui autorità; doveva riuscire molto più facile la trattazione di questa materia. Ond'è ch'egli, procedendo con stretto ordine logico, ajutato dai documenti e dai confronti, giunse a portare tanta luce in questa disamina, che, eccettuate poche cose, troncò ogni dubitazione; e tirò dietro di sè l'assenso di tutti i veri intelligenti, che all'autorità altrui sanno porre il contrappeso del proprio senso e della convinzione propria. Sostenne egli, dunque, con ragioni desunte dai fatti e dalla esecuzione tecnica, che nelle pitture della cappella Brancacci ha

[1] *Storia dell'arte, dimostrata coi monumenti*, tom. VI, pag. 431, tav. clviii, n. viii, edizione di Prato.

[2] Vedi *Carteggio inedito* ecc., II, 469-73.

Filippino una parte molto maggiore di quella che dagli scrittori venuti dopo il Vasari siagli stata attribuita. Provò che Filippino, oltre aver dato compimento alla storia del risorto nipote dell'imperatore, dipinse anche quelle della parete di contro; cioè l'Angelo che libera san Pietro dal carcere, i santi Pietro e Paolo dinanzi al Proconsolo ed il Martirio di san Pietro:[1] non tanto perchè lo stile di quelle pitture mostra differenza notabile da quelle di Masaccio; quanto ancora perchè trovansi in esse ritratti d'uomini già provetti, i quali non potevano essere a quell'età dipinti da Masaccio stesso.[2] Raffrontando le parole del Vasari con il ritratto di Filippino dato da lui nella seconda edizione delle sue *Vite*, mostrò in fine che non è da cercarlo nella storia della resurrezione del fanciullo; ma sibbene in quella della parete di contro dei santi Pietro e Paolo dinanzi al Proconsolo.

Anche al padre Tanzini venne in acconcio d'intrattenersi sulla opinione sostenuta dal Gaye, illustrando le pitture della cappella Brancacci per la Raccolta di affreschi del XIV e XV secolo incisi da Carlo Lasinio, che coi vecchi rami, serviti alla edizione procurata da Niccolò Pagani, riprodusse nel 1841 Alessandro Bernardini. Ringrazieremo il padre Tanzini di averci dichiarato esattamente e con molta erudizione alcune delle storie di questa cappella, e additato da quali fonti poterono esserne cavati i subietti.[3] Ma quanto al criterio artistico, dobbiamo dolerci di vedere come egli, non sapendo proferire un giudizio proprio, cammini incerto e perplesso; e sconvolgendo maggiormente la nomenclatura degli autori di quegli affreschi, abbia in certi punti resa più intricata ed oscura la presente questione; sia che dubiti di quello su cui non è mai sorto disputa; sia che creda di vedere in una sola di talune tra quelle storie la mano di due artefici, nessuno dei quali n'è l'autore. Quanto ai rettangoli della parete dell'altare, egli dice che *forse tutti e quattro sono in gran parte del Lippi*: rispetto a che è da notare l'altro svarione che risulta dalle iscrizioni poste sotto le stampe di queste medesime storie, le

[1] La prima delle quali trovasi indicata nel cit. Prospetto, al numero XII; le altre, in quello X, nei punti *i* e *k*.

[2] Porremo qui in nota gli anni di nascita dei due artefici in questa parete ritrattati. Antonio del Pollajuolo nacque tra il 1429 e il 30; e il Botticelli nel 1447; onde quando Filippino dipingeva queste storie, il primo avea oltrepassato i cinquant'anni, il secondo i trenta; e di tale età si mostrano in questi ritratti.

[3] La storia della resurrezione del nipote dell'Imperatore (vedi partimento IV) par cavata, egli dice, dal cap. XX, v. 912, degli Atti degli Apostoli; dove si narra che un giovinetto di nobile stirpe, per nome Eutico, cadde da una finestra di un terzo cenacolo, e levato di terra morto, fu da San Paolo ritornato in vita. — Quella del tributo pagato a Cesare (vedi partimento III), che noi abbiamo mostrato essersi detta erroneamente la Vocazione di san Pietro, è tratta dal cap. XVII, v. 23-26, del Vangelo di san Matteo. — Quanto alla storia del

quali iscrizioni danno a *fra Filippo Lippi*! quelle dei partimenti V e VI; e al *Lippi*, cioè Filippino suo figliuolo, le altre dei partimenti VII e VIII, che ai soli Masolino e Masaccio appartengono. Nella storia della resurrezione del real giovinetto, egli non sa distinguere la parte dipinta da Filippino; e rispetto a quella della Disputa di san Pietro e san Paolo, punto cardinale della questione, rifiuta l'opinione del Gaye; ma nel tenere che essa sia di Masaccio, usa la prudenza, sebbene titubando sempre, di soggiungere in nota quanto appresso: « Secondo il Gaye, quest'affresco, « il più bello di tutti nella cappella Brancacci, sarebbe di Filippino Lippi. « Il suo ragionamento non mi è parso tale da dover rinunziare al comune « consenso; e tanto più, perchè il ch. cav. Rosini nella sua bellissima « *Storia della Pittura Italiana*, come mi si dice, si accinge a confutare « ineluttabilmente la sentenza del Gaye ».

E il prof. Rosini attenne la sua promessa.[1] Se con ragioni ineluttabili, vedranno i nostri lettori nel processo di questo Commentario.

I capi principali della risposta del Rosini al Gaye sono i seguenti:

partimento IX, negli Atti degli Apostoli non si trova che san Pietro richiamasse in vita una Petronella. Si legge però nel cap. IX, ch'egli risuscitò una certa Tabita, donna piena di buone opere e di elemosine, da tutti compianta.

Il fondo della storia di San Pietro e san Paolo che disputano con Simon Mago dinanzi a Nerone, è tratta dal capitolo VIII degli Atti degli Apostoli; dove si dice che un certo Simone, il quale esercitava la magìa, avendo veduto come per l'imposizione delle mani davasi dagli Apostoli lo Spirito Santo, offerse loro del danaro perchè gli vendessero quella potestà. E san Pietro gli disse: « il tuo denaro perisca con te, mentre hai giudicato che il dono di Dio per denaro si acquisti ». Eusebio (lib. II, cap. 14) dice che il viaggio di san Pietro a Roma, nell'anno 42, fu principalmente per opporsi a Simon Mago, che, lasciata Samaria, scorreva i paesi, ne'quali non era ancora predicato il Vangelo, e giunse a Roma sotto l'impero di Claudio. Filippino espresse l'atto della sfida di Simone, il quale dinanzi all'imperatore, che ha accanto Seneca il filosofo e Burro, promise di volare e salire al cielo. La Crocifissione di san Pietro, ch'è accanto, si collega assai bene colla Disputa; imperciocchè è fama che la rovina di Simon Mago affrettasse il martirio dei santi Apostoli Pietro e Paolo. (Partimento X, punto *k* e *i*).

Nel partimento VIII, dove san Pietro distribuisce elemosine a'poveri, il padre Tanzini crede che quell'uomo disteso morto a'piedi dell'Apostolo sia Anania, il quale, per essersi ritenuto parte del prezzo di un podere venduto, alle rampogne di san Pietro cadde e spirò. Sebbene il Vasari abbia omesso di noverare alcune storie tuttavia esistenti, come vedremo più sotto; pure, quanto a questa, seguitiamo la opinione del Tanzini, il quale suppone essere quella stessa storia che il Vasari designa per il « *suscitare de' morti* », tratto in abbaglio dal vedere che un morto è steso a'piedi del Santo; ma impropriamente, perciocchè il subietto risponde meglio al caso di Anania.

[1] *Storia della pittura italiana, esposta coi monumenti*, vol. II, p. 281-86.

1° Nega che la narrazione della seconda stampa del Vasari, nella Vita di Filippino, sia confusa; mentre a lui pare chiarissima e precisa.

2° Tiene, che il cercare di stabilire dove precisamente si trovino i ritratti dipinti in quel luogo da Filippino, sia cosa di poca importanza, per la ragione che debba sempre dover riuscire incompiuto ed inesatto il confronto che voglia istituirsi fra i ritratti dipinti e quelli incisi rozzamente in legno per corredo della seconda edizione del Vasari.

3° Pare a lui inverosimile che il Vasari, dopo aver descritto i ritratti che sono nella storia di san Pietro e san Paolo che risuscitano il nipote dell'imperatore, cominciata da Masaccio e compita da Filippino, debba di balzo venire a parlare della storia della parete di contro, dove dice che Filippino dipinse sè così giovane, e Antonio Pollajuolo.

La prova più *trionfante* che il prof. Rosini porta in confutazione degli asserti del Gaye, e che egli chiama storica, la desume dal Vasari medesimo. « Volete sapere (egli dice) daddove il Gaye ha tratto questa ch'ei « chiama *restituzione* a Filippino del più *maraviglioso affresco* di Firenze? « Da uno sbaglio del Vasari. Egli, senza farvi attenzione, lo aveva creduto « e scritto nell'edizione del 1550: ma facilmente avvertito da qualcuno « di coloro che conoscevano i veri autori (e forse da Michelangelo stesso, « che vi aveva studiato), corrèsse l'errore nella seconda, cangiando la « narrazione, e descrivendo il lavoro di Filippino con quella chiarezza che « si è veduto. E siccome non può darsi prova maggiore di un error ma- « nifesto, quanto la ritrattazione dell'autore stesso che aveva promulgato « l'errore; il Vasari, che assegna nella prima edizione quel *maraviglioso* « *affresco* a Filippino, e CHE GLIELO TOGLIE nella seconda, forma la dimo- « strazione più inconcussa che quello appartiene a Masaccio ».

Senza badare ai supposti del Professore, noi non possiamo menargli buono di tener per uno *sbaglio* del Vasari quello che altro non è che una inesattezza di descrizione, cagionata da una omissione, come proveremo più sotto. Il signor Rosini poi era in obbligo di mostrarci quali sono le parole, nel passo citato della seconda edizione, che *tolgono* a Filippino l'affresco in questione, e lo danno invece a Masaccio.

Noi ripetiamo, che la descrizione di quanto Filippino operò nella cappella Brancacci, chiara e distinta nella prima edizione, appare inesatta e confusa nella seconda: ma coll'aggiungere in questa l'intaglio de' ritratti di Filippino, di Antonio del Pollajuolo e di Sandro Botticelli, che appunto si trovano nella parete dipinta tutta di mano di Filippino Lippi, il Vasari venne a rischiarare l'oscurità, supplire al difetto, e confermare quello che con più ordine aveva detto la prima volta. Così dunque la *ritrattazione* del Biografo voluta dal prof. Rosini non esiste; ma quand'anche esistesse, dinanzi alla evidenza non formerebbe un argomento inconcusso; imper-

ciocchè non sarebbe questa la prima volta che il Vasari nella seconda edizione avesse mutato in peggio la lezione della prima, e sostituito al vero il falso. Di ciò gli esempj non mancano; e procedendo nel nostro lavoro, noi non abbiamo lasciato nè lasceremo di farne avvertiti i nostri leggitori.[1] E di questo suo lavorare a caso abbiamo eziandio una singolare testimonianza nel Priorista di Giuliano de' Ricci, le cui parole amiamo di riferire, come quelle che assai bene scoprono la tessitura dell'opera vasariana: « Non « faccia difficultà quello che scrisse il Vasari nella Vita di Lorenzo Ghi« berti circa alla diversità del tempo et altri particolari; perchè sì in que« sta come in tutte le altre Vite va poeteggiando, scrive di fantasia et « a capriccio cose nè vere nè verisimili: et io mi ricordo a questo propo« sito aver sentito dire a Don Miniato Pitti, monaco olivetano, che la « prima volta che Giorgio stampò quella sua opera, l'aiutò assai, e vi « mise molte novelle et infinite bugie; ma che la seconda, Giorgio non « aveva voluto aiuto da nessuno, et l'augumentò assai, et talmente, che « Don Miniato non vi riconosceva le bugie dette da lui, tante ve ne aveva « mescolate e aggiunte il Vasari ». (GAYE, *Carteggio*, I, 150, in nota).

[1] Giovi intanto riferirne qui alcuni esempj. Nella prima edizione il Vasari tace che Simone Memmi (cioè Simone di Martino) abbia dipinto nel Campo Santo di Pisa; e nella seconda afferma il contrario. Ma i documenti pisani da noi citati nelle note alla sua Vita (vol. I, p. 553) restituiscono a due artefici ignoti al Vasari le storie attribuite al senese pittore. A Jacopo della Quercia, nella seconda edizione, dà il frontespizio sopra la porta del fianco destro di Santa Maria del Fiore, dato nella prima a Nanni d'Antonio di Banco; e con tutta ragione: imperciocchè il documento recatoci dal Baldinucci, mostra che il Vasari aveva detto vero nella prima edizione, e mal si disdisse nella seconda. (Vedi nota 1, p. 116, e nota 3, p. 164 e seg.). Questo de' fatti. Rispetto alla lezione, servano de' molti esempj questi due:

(Vita di *Pietro Laurati*)

Prima edizione	Seconda edizione
« Vedesi in dette figure quando la Vergine saglie i gradi del Tempio, accompagnata da Giovacchino et da Anna, et ricevuta dal sacerdote. Et nell'altra, lo sposalizio di essa, con ornamenti assai, et le figure ben panneggiate, ne' suoi abiti semplicemente avvolte ».	« Perciocchè *nelle* figure che rappresentano la Vergine ecc. .... e poi lo sposalizio, *sono* con bell'ornamento così ben *panneggiate* e nei loro abiti semplicemente *avvolte*, ch'elle dimostrano ecc. ».

(*Proemio alla Seconda Parte*)

Prima edizione	Seconda edizione
« Laonde que' maestri che furono in questo tempo, et da me sono stati messi nella Prima Parte, meriteranno quella lode, et d'esser tenuti in quel conto che meritano le cose fatte da loro, pur che si consideri, come anche quelle delli architetti et de' pittori di que' tempi non ebbono innanzi aiuto, et avevano a trovare la via da per loro: et il principio, ancora che piccolo, è degno sempre di lode non piccola ».	« Laonde que' maestri ecc. .... purchè si consideri come anche *quelli* degli architetti e de' pittori di quei tempi, *che* non ebbono a trovare la via da per loro: ecc. .... »

Ma tornando al proposito de' ritratti, abbiamo veduto che nella prima edizione il Vasari tace di quelli di Luigi Pulci, di Piero Guicciardini, di Tommaso Soderini e di Piero del Pugliese, dipinti da Filippino in quella storia della resurrezione del nipote dell' imperatore; ma in compenso ci dà in quella la descrizione particolare de' soggetti delle altre storie di mano dello stesso pittore, che nella seconda edizione egli si contentò di accennare appena colla espressione *nella storia che segue.* Il Vasari, preoccupato nel dirci il nome di tutti i personaggi ritratti in queste pareti, seguita il suo discorso; e dalla storia della resurrezione del regal fanciullo (partimento IV) trapassa di un salto a descrivere le pitture della parete di contro, dove sono le due storie della Disputa e della Crocifissione (partimento X), trascurando di farci avvertiti di questo passaggio: in guisa che, senza aver particolare e distinta memoria di quella cappella, o senza esser dinanzi a quelle pitture, parrebbe che la *storia che segue* fosse accanto a quella della resurrezione del fanciullo poco avanti descritta, e nessuno sospetterebbe che invece egli intendesse accennare alla storia della parete che segue di contro. Questo è ciò che costituisce l'oscurità, o, meglio, la confusione nel testo vasariano della seconda edizione. Ma, a dimostrare che per la *storia che segue* non si possa intendere altro che la storia che è nella parete di contro, la quale in certo modo segue alle già descritte, e che questo sia il vero concetto di quella espressione, bastano queste ragioni. Essa non può essere la Cattedra di san Pietro, che che ne dica il prof. Rosini; nè quella storia dove san Pietro e san Paolo risanano gl' infermi coll' ombra, nè infine san Pietro che fa l' elemosina; per la ragione che il Vasari le ha già descritte, ed assegnate tutte a Masaccio. Mette poi in maggiore evidenza un tale abbaglio, e conferma quanto distintamente e ordinatamente egli aveva detto nella prima edizione, il ritratto di Filippino ch' egli descrive e riporta nella seconda; il quale è precisamente cavato da quella figura della storia della Disputa dinanzi a Nerone, dove, come dice il Vasari, *ritrasse sè stesso così giovane com' era; il che non fece altrimenti nel resto della sua vita, onde non si è potuto avere il ritratto di lui d' età migliore.* Come pure il ritratto del Botticelli, tal quale egli l' ha dato in fronte alla Vita di lui, nella suddetta seconda edizione, si ravvisa essere nella storia del Martirio di san Pietro.

Ma dei ritratti il prof. Rosini non fa verun conto: e in tal modo egli viene ad escludere uno dei migliori ajuti della questione; perchè appunto quelli ci son di guida a rintracciare la parte che spetta a ciascun pittore. In generale, i ritratti dati dal Vasari, se non son belli per l' esecuzione, nè perfettamente fedeli agli originali, non sono poi tanto *mancanti d' arte, da non dar norma a verun giudizio,* come dice il Professore. Essi, in ogni caso, son tali, che servono a sufficienza per essere riconosciuti su gli originali,

quando il riscontro si possa fare. E di ciò sia prova, che sebbene il Vasari non ci abbia detto donde ha cavato il ritratto di Masolino, noi, colla sola guida dell'intaglio datoci dal Biografo, non abbiamo faticato a riconoscere che esso pure è tolto da una delle storie di questa cappella; cioè da quella di Masaccio, dove san Pietro e san Giovanni risanano gl'infermi coll'ombra; e precisamente da quella figura indietro, col cappuccio in testa, alla destra di san Pietro, che sta appoggiata ad un bastone. Di questa ragione andrà persuaso il lettore, confrontando il ritratto di Masolino dell'esemplare vasariano, con quello che, fedelmente disegnato dall'originale, riportiamo in fine.[1] Nè, similmente, avrà bisogno di gran sagacità per iscoprire, che quello di Masaccio è nella storia e nella figura che dice appunto il Vasari, che è la terza del citato Prospetto: e vedrà che nell'intaglio del Vasari ne sono alterate le sembianze, avendolo fatto più vecchio, col naso alquanto ricurvo e schiacciato in cima, mentre è regolarmente profilato; e coll'avergli cresciuto di troppo la barba, che nell'originale è rada, e appena gli copre il mento. Più agevole poi è il riconoscere quelli di Filippino e del Pollajuolo nella storia della Disputa, per la ragione che il disegno vasariano si scosta meno dal carattere di quelli; e perchè le loro sembianze, e più la particolar foggia de'loro berretti, ci ajutano a distinguerli dagli altri personaggi. Così, rispetto al ritratto del Botticelli, sebbene dalla copia vasariana all'archetipo possa parere una qualche differenza, noi vogliamo averlo riconosciuto, non in quella figura accanto a Filippino, come vuole il Gaye, ma NELLA STORIA CHE SEGUE, come dice il Vasari, cioè nella storia della Crocifissione di san Pietro, ch'è nell'altra metà di questa stessa parete; e precisamente in quella figura di profilo, ultima di quei tre che rimangono a destra dello spettatore. Il prof. Rosini, sostenendo che i ritratti di Filippino e del Pollajuolo debbono esistere nella storia della resurrezione del fanciullo, vuol intendere, per *la storia che segue*, quella della Cattedra di san Pietro; e che il ritratto del Botticelli si abbia a cercare *tra quei cinque dritti, dopo i tre che si vedono in ginocchio dinanzi a san Pietro.* Ma egli non sapendo dirci preciso qual è questo ritratto, si toglie destramente d'impaccio coll'espressione *deve cercarsi*; e così, non sapendocelo additar egli, lascia di questo agli altri la cura. Ora noi invitiamo i conoscitori e gl'intelligenti che desiderano formare il loro giudizio non sulle stampe, ma davanti alle pitture, a volerci dire se tra quelle figure ritte in piè nella storia della Cattedra di san Pietro v'ha neppure una testa che arieggi quella del Botticelli dataci dal Vasari: di più, preghiamo i lettori a ri-

[1] De' ritratti de' pittori che sono in questa cappella noi ne diamo un disegno, fatto sugli originali, nella Tavola posta in fine di questo Commentario.

cordarsi che la Cattedra di san Pietro è tutta di mano di Masaccio; lo ha detto il Vasari medesimo, lo dichiara la evidente diversità di stile.

Il Gaye, che credette riconoscere il Botticelli in quell'uomo accanto a Filippino nella storia della Disputa, ammise nel Vasari uno sbaglio di memoria quando disse che il ritratto di Sandro è *nella storia che segue*. Ma qui pure rimandiamo gl'intendenti a fare il confronto dinanzi alle pitture. Essi vedranno che la testa indicata dal Gaye per il ritratto di Sandro Botticelli non può esser tale; perchè, tra le altre differenze, grandissima è quella di avere così corti i capelli che quasi del tutto rimangono coperti dal berretto; mentre quella disegnata da noi gli ha così lunghi che le scendono a coprire parte del collo, nel modo stesso che appunto si vede nel ritratto di lui datoci dal Vasari. Stabilito così che per la *storia che segue* non si può intendere se non quella del Martirio di san Pietro, che succede appunto all'altra della Disputa, noi abbiamo in questa espressione dello scrittore una novella prova della inesattezza sua nel passo riferito della seconda edizione; ed una conferma ch'egli dopo le parole « *Luigi Pulci poeta* », intende di trapassare alla storia della Disputa, e quindi a quella della Crocifissione di san Pietro, quando dice LA STORIA CHE SEGUE.

Rintracciati così i ritratti di Filippino, del Pollajuolo e del Botticelli, andremo investigando dove sieno gli altri, di Tommaso Soderini, di Piero Guicciardini, di Piero del Pugliese e di Luigi Pulci. E noi pensiamo che essi siano da riconoscere in quel gruppo a riscontro degli altri personaggi che nella storia del detto miracolo stanno spettatori a sinistra del riguardante. Questo gruppo non era stato nè dal Rumohr nè dal Gaye notato e distinto come opera di Filippino. Ma ch'esso appartenga a lui, si prova non tanto dal riconoscervi la sua maniera, quanto ancora dal vedere che tra quelle figure àvvene una di profilo, seconda di quel gruppo, col berretto e mantello nero, che è appunto il ritratto di Luigi Pulci poeta, il quale, al dir del Vasari, fu dipinto da Filippino in questa storia.[1] Nè qui si potrebbe negare autorità all'asserto del Vasari, quando veggiamo che nella serie dei ritratti degli uomini illustri esistente nella Galleria degli Uffizj, cominciata per ordine di Cosimo I, àvvene uno di quel poeta, il quale non è dubbio alcuno che non sia copiato da quello che dipinse Filippino al Carmine. Ora, non potendosi di ciò addurre prova nessuna in contrario, converrà altresì concedere che questo ritratto del Pulci (nato nel 1431 e morto nel 1486), e, per conseguente, tutto il gruppo delle cinque figure, non può essere che di mano di Filippino. Un'altra prova che il solo Filippino può aver fatto il ritratto a quegli altri personaggi nomi-

[1] « Credo vedere il Pulci nella seconda figura a sinistra dello spettatore ». dice il Padre Tanzini; e dice bene.

nati, si ha da sapersi l'età di ciascuno. Tommaso Soderini, che fu padre di Piero gonfaloniere a vita della Repubblica fiorentina, nacque nel 1403 e morì nel 1485. Piero Guicciardini, padre dello storico, nacque nel 1454, morì nel 1514. Piero del Pugliese, nato nel 14 giugno del 1427, morì circa il 1494.[1] Or come poteva Masaccio, morto secondo il vero nel 1428, e non nel 1443, ritrarre costoro o non ancora nati o fanciulli?

Essendo giunti con questo esame e confronto a provare che Filippino senza contrasto è autore di quel gruppo, potremo andar più risoluti nel determinare quale altra parte egli abbia avuto negli affreschi di questa cappella: il che non ci riuscirebbe di molta difficoltà anche nel caso di trovar le parole del Vasari discordi da quel giudizio formato in noi dalla osservazione oculare di quelle pitture. Perciocchè, se possono facilmente confondersi, per la somiglianza della maniera, le opere di Masaccio con quelle di Masolino; diversamente accadrebbe rispetto a Filippino, la cui mano, anche ad occhio mezzanamente esercitato sulle opere di quella età, non sarà mai che sia scambiata con quella degli altri due maestri.

E qui cade in acconcio di far notare quali differenze di stile e di principj siano tra Filippino e Masaccio. E ci fa forti della nostra opinione il trovarla d'accordo con quella del barone di Rumohr, le cui osservazioni e giudizj, come dettati da uomo di profonda critica e di vasta erudizione artistica, saranno da noi seguiti, riferendoli talvolta colle stesse sue espressioni. E siccome principale scopo nostro è di procedere in queste ricerche più per via di osservazioni sulle qualità sensibili ed estrinseche di questi maestri, che di addentrarci negl'intrinseci pregi loro, cioè di quelli che non dipendono dalle forme, ma dal sentimento; così prenderemo a considerarli solamente da quel lato che può darci modo di fare quei confronti materiali, pei quali la mente degli osservatori riceve una più sicura, più immediata e più durevole impressione.

È in Masaccio uno studio assiduo delle forme umane, rispondenti fra loro e armonizzanti; una investigazione di quella meccanica del contrasto tra i lumi e le ombre, che produce il rilievo delle parti; il che, per esagerazione dei mezzi, non sempre necessaria, non fu dato a lui di ottenere interamente; e che per Filippino, il quale vi dipingeva circa sessant'anni dopo, come ora è provato, fu un facil giuoco.[2] Oltre a ciò, anche nella

[1] Ad assicurare che queste date cronologiche sono esatte, basti il dire che esse ci furono somministrate dal conte Luigi Passerini. Ci duole però che la brevità di una nota non consentisse di stampare le buone notizie biografiche che la sua cortesia ci aveva favorite intorno al Soderini ed al Pugliese, e ad altri personaggi storici nominati nella Vita di Masaccio.

[2] Che egli dipingesse al Carmine non meno di cinquantasett'anni dopo Masaccio, si fonda su queste congetture. Masaccio morì nel 1428; Filippino, nato

meccanica del dipingere a fresco si differenziano in modo, che Masaccio per ottenere il rilievo, diede il colore molto denso e quasi modellando; mentre, al contrario, Filippino davalo trasparente e sciolto, perchè a lui potea ben servir di lume quel che all'altro appena bastava per tono locale. Altra differenza ancora è fra loro rispetto al panneggiare. Masaccio, infatti, cercò la grandissima semplicità delle masse; divise e diede rilievo a ciascun partito di pieghe, certo secondo che gli mostrava il vero. Filippino, al contrario, che nelle sue opere posteriori ha trattato il panneggiamento sino all'arbitrio, comincia qui, dove operò il suo meglio, già ad appalesare quella tendenza alle sensibili e caricate ammaccature, ed a quel dare dei lumi delle pieghe superficiale e serpeggiante, che non poco deforma i suoi più tardi lavori. Finalmente, anche le foggie delle persone ritratte servono a dimostrare che Masaccio non può assolutamente aver dipinto in questa cappella ciò che il Vasari e noi abbiamo detto di Filippino.

E qui sia fine al confutare le opinioni del prof. Rosini, sebbene altra materia ne porgerebbe il suo discorso; nel quale, fermandosi a combattere piuttosto certe obiezioni di minor peso, pare ch'egli sfugga d'affrontarsi col forte della questione. Conchiuderemo piuttosto col fare appello agli imparziali, perchè sopra una discussione di tanto momento rivolgano tutta la loro considerazione, e risolvano se le ragioni e gli argomenti posti innanzi dal Rosini sieno di tanta forza ed evidenza da resistere ai nostri; i quali, come ha veduto il lettore, abbiamo cercato di sostenere colla storia, colla ponderata critica e coll'autorità di giudici competenti. Si è detto tutto, quando si dice che il suo giudizio e il suo discorso muove ed è guidato dalla passione. Perchè, non bastandogli di aver dichiarato *strano abbaglio ed errore* l'opinione del benemerito dott. Gaye e di tutti coloro che *gli prestano fede*, esce poi in invettive contro i nobili sforzi di coloro che si sono adoperati e si adoperano a spogliar dagli errori, dai pregiudizj e dalle incertezze la storia dell'arte italiana. Questa è sconoscenza, che certamente non acquista alle sue parole quella fede, che si vorrebbe togliere alle altrui. Il declamare contro la solerzia e la longanimità di quei pochi che si affaticano nelle spinose ricerche del vero, ac-

nel 1457, non poteva subentrare ai due maestri, in opera di quella fatta, se non dopo varcati i vent'anni: ond'è che il suo dipingere in questo luogo cadrebbe tra il 1482 e il 1484. A questa congettura danno peso altre coincidenze; cioè: che Francesco Granacci, ritratto nella figura del risorto figliuolo del re (Vasari, *Vita di Filippino*), e che lì mostra un'età non maggiore de' quattordici anni, era nato nel 1469 (come si ricava dalla denunzia della Lena sua madre, citata dal Gaye, II, p. 468), Tommaso Soderini, nato nel 1403, morì nel 1485; ed il poeta Pulci, parimente effigiato da Filippino in questa medesima storia, abbiam veduto qui sopra, che cessò di vivere l'anno 1486

cusa la invidiosa infingardaggine di cert'altri, che trovano più comodo costruire l'edifizio della storia sopra deboli e ormai cadenti fondamenti con materiali vecchi e guasti, anzichè piantarlo sopra più saldi, con materiali nuovi e migliori. Non è la *rabbia di voler gettare a terra le antiche opinioni*;[1] ma la ricerca e la scoperta de' documenti, l'esame più critico, lo studio più coscenzioso dei monumenti, delle opinioni e degli scritti altrui, è ciò che abbatte oggi tante false asserzioni dagli scrittori passati proferite in buona fede, e dalla superficiale dottrina dei così detti ammiratori accettate per verità inconcusse. È chiaro che le questioni sull'arte, al pari d'ogni altra, debbonsi studiare senza passione, senza arroganza, con probità storica, con critica avveduta, ma soprattutto con intelligenza artistica.

IV

Conclusione

Tutto il forte della presente controversia e degli argomenti nostri si raccoglie e si stringe intorno al sentenziare a chi dei due pittori, Masaccio o Filippino, appartenga veramente la storia della Disputa dei santi Pietro e Paolo dinanzi al Proconsolo; come quella che, avendo in sè tanta eccellenza d'arte da essere stata giudicata per alcuni il più bell'affresco di Firenze, basta sola a dar fama immortale al suo autore. Col sostenere che questa opera sia di Filippino, noi in sostanza nient'altro abbiam fatto che ripetere quanto il Vasari aveva detto, con brevi sì, ma chiare e precise parole nella prima edizione, e confermato nella seconda con un diverso modo di espressione, il quale si potrà dire che abbia in sè qualche oscurità, ma che contradica e disdica al primo asserto, non mai. Quindi, non potremo farci giammai capaci che nella ristampa sia una *ritrattazione*, quando (cosa notabile) è questa una delle rare volte, in cui l'asserto del Biografo aretino resiste pienamente a tutte le prove storiche: e in qual luogo mai (e questo è un grande argomento) ha egli proferito il nome di Masaccio siccome autore di quella storia?

All'autorità del Vasari ed alle prove storiche soccorre la testimonianza di Francesco Albertini, che in questa controversia ha maggior peso d'ogni altra; perchè essendo egli contemporaneo di Filippino potè verosimilmente averlo veduto lavorare nella cappella Brancacci. L'Albertini pubblicò colle stampe il suo *Memoriale* solo sei anni dopo la morte di quell'artefice:[2] e sebbene egli noveri le opere dell'arte della sua patria con una brevità e scarsità di parole che lasciano molto a desiderare; tut-

[1] Rosini, *Storia della Pittura Italiana*, III, 131 e seg.
[2] Vedi nota 1, a pag. 307.

tavia col dirci che la storia della Crocifissione di san Pietro è di mano di Filippino, dice tanto che basta a provare che l'opera sua in quel luogo non si ristrinse solamente a finire la storia del fanciullo risorto, ma si estese ancora alle pitture che sono da basso nella parete di contro. Ora, questa testimonianza, ove ogni altra mancasse, basterebbe per sè sola a impugnare l'asserto di chi sostenne che Filippino altra parte non ebbe nelle pitture di questa cappella, che il compimento della storia lasciata imperfetta da Masaccio. Nè faccia difficoltà il leggersi nel *Memoriale* suddetto, che Filippino condusse solamente la storia della Crocifissione: perchè, sebbene l'Albertini taccia di quella della Disputa, non può giammai supporsi che abbia inteso separare l'una storia dall'altra; perchè il Martirio di san Pietro non solo si trova nella stessa parete, ma è unito in guisa alla storia della Disputa, che ambedue formano un partimento solo.[1]

Ma è ormai tempo d'affrettarci alla fine di questo Commentario, alla cui prolissità sia scusa la importanza dell'argomento, e la necessità di combattere con certo apparato di discorso e di argomenti che non poteva restringersi in brevi parole, vecchie e universali opinioni. Confidiamo che il detto e dimostrato da noi basti a render convinti i nostri lettori, che oramai non si potrebbe senza ingiustizia e senza errore negare a Filippino una parte principalissima nelle pitture che a buon dritto hanno resa tanto celebre la cappella Brancacci: come altresì, che i veri intelligenti, i quali vorranno formare il loro giudizio davanti a quelle pitture, non discorderanno da noi circa alla assegnazione che di esse abbiamo fatto a ciascuno dei tre pittori, Masolino, Masaccio e Filippino. Giovi ripetere qui ciò che abbiamo detto nel paragrafo II, delle difficoltà di riconoscere e di stabilire partitamente dove la mano dell'un pittore lasciò d'operare, e dove cominciò quella dell'altro. Che se alcuno dicesse di ravvisare in qualche parte dei dipinti di Masaccio la mano di Masolino, e la mano di Filippino in qualche altra storia di Masaccio, oltre quella del fanciullo risorto, noi non vorremmo fargli contro; imperciocchè anche a noi, esaminando la storia del partimento III e quella del partimento VII, sono venuti in mente somiglianti dubbj.

Restituite così a Filippino le storie che gli appartengono, tra le quali essendo quella della Disputa, che ha per la eccellenza sua contribuito più d'ogni altra a rendere tanto universalmente celebrata questa cappella; ne consegue che più non ispettano a Masaccio tutte le lodi che gli furon date; e che quanto di più bello si ammira e si pregia in queste pitture, appartiene a Filippino: a quel Filippino Lippi, verso del quale, tolto es-

[1] Vedi nel Prospetto, al N° X.

sendogli quanto di meglio operò, la storia fu ingiusta e bugiarda, nel sentenziare de' meriti suoi.[1]

A Masaccio si appartengono quelle prerogative che noi abbiamo già noverate, le quali gli danno il vanto d'essere stato il maggior pittore del suo tempo. Ma anche su questa maggioranza, la storica verità vuole che si noti come egli non l'ebbe assoluta: perciocchè Masaccio fu preceduto e sorpassato nella durata della vita da Fra Giovanni Angelico;[2] il quale con differente indole d'animo e con diverse investigazioni, condusse l'arte, per un lato, tant'oltre, che a Masaccio non fu dato in questo di raggiungerlo.

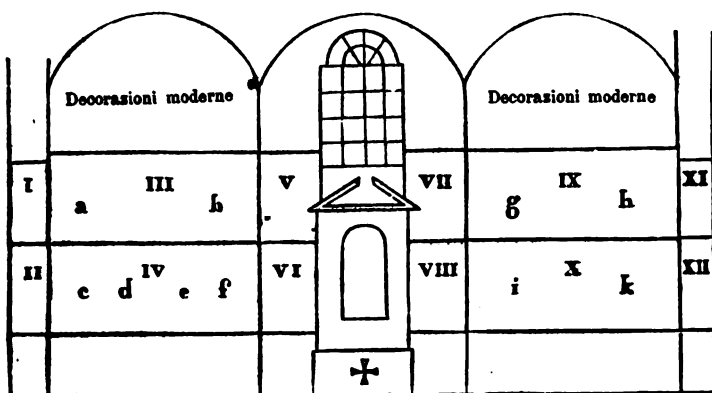
Masaccio, come abbiam detto altrove,[3] prese ad investigare il chiaroscuro e il rilievo; a far l'analisi delle forme coordinate all'armonia del corpo umano: mentre nell'Angelico è uno studio di cercar nel profondo i varj affetti dell'animo, e di esprimerli nei tratti del volto e nei gesti della persona: sicchè egli il primo dilatò questo campo alla pittura, e primo lo signoreggiò coi concetti artistici a lui interamente proprj. Il ritiramento dalle lusinghe della vita terrena, la purità della mente, la elevatezza dell'anima, ed infine la dimestichezza con quanto la virtù e la religione hanno di più sublime, concorsero nel più alto grado a formare dell'Angelico il più perfetto pittore del sentimento.

Considerato tutto questo, noi speriamo che oggi non si possa in buona fede persistere nella strana credenza che Masaccio da nessuno, prima dell'Urbinate, sia stato vinto. Noi condanniamo tale esagerazione come un errore simile all'altro, detto e ripetuto senza ponderare con qual fondamento di verità: che la pittura sia rimasta ferma durante il tempo che si dice primo periodo dell'Arte italiana; cioè, da Giotto sino alla venuta di Paolo Uccello, di Masaccio, del Lippi, di Benozzo e del Ghirlandajo: onde l'ardita sentenza, che tutto il merito degl'immediati successori di Giotto in altro non stia, che nell'aver impedito alla pittura di tornare indietro dal punto, ove quel maestro l'aveva portata.

[1] Il Lanzi scrisse di lui: « Vero è che negli ornamenti, e così pure nel « paese, e in ogni minuta cosa è singolarissimo .... Le sue storie piacciono « forse più per questi accessorj, che pe' volti, i quali veramente non sono, come « nel padre, belli e graziosi; sono ritratti veri, ma senza scelta ». E questo poco avveduto giudizio fu recitato dal prof. Rosini, il quale aggiunse: « che non può di gran lunga Filippino lottare con un gigante come si mostra Masaccio, nella pittura della Disputa, che al solo Urbinate era riserbato di sorpassare ». (Op. cit., III, 132-33). Ma questo bell'elogio fatto a Masaccio si rivolge in onore del mal giudicato Filippino.

[2] L'Angelico nacque quindici anni prima di Masaccio, e morì ventisette anni dopo.

[3] Vedi a pag. 319, dove abbiamo messo a confronto la differenza di stile e di principj che passa tra Filippino e Masaccio.

PROSPETTO GEOMETRICO DELLA CAPPELLA BRANCACCI

Dichiarazione delle storie e della parte dipinta da ciascuno dei tre pittori, Masolino, Masaccio e Filippino

I. ***Masaccio.*** — Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso.

II. ***Filippino.*** — San Pietro in carcere, visitato da san Paolo.

III. ***Masaccio.*** — Nel mezzo Gesù che comanda a san Pietro di cavar dalla bocca del pesce lo statere (quattro dramme). — *a.* San Pietro cava i denari dalla bocca del pesce. — *b.* San Pietro paga il tributo.

IV. La resurrezione del nipote dell'imperatore. — *c.* Gruppo di cinque figure, dipinte da ***Filippino.*** — *d.* Porzione dipinta da ***Masaccio.*** — *e.* Gruppo di dieci figure, cominciando dal fanciullo ignudo e terminando a quella figura di profilo, con un berretto in testa, e rivolta verso il fanciullo, di ***Filippino.*** — *f.* San Pietro in cattedra, di ***Masaccio.***

V. ***Masolino.*** — San Pietro che predica.

VI. ***Masaccio.*** — San Pietro e san Giovanni risanano gl'infermi coll'ombra.

VII. ***Masaccio.*** — San Pietro che battezza.

VIII. ***Masaccio.*** — San Pietro distribuisce l'elemosina ai poveri.

IX. ***Masolino.*** — *g.* San Pietro che risana lo storpio dinanzi alla porta del tempio. — *h.* San Pietro che risuscita Petronella, o meglio Tabita.

X. ***Filippino.*** — *i.* Crocifissione di san Pietro. — *k.* San Pietro e san Paolo dinanzi al Proconsolo.

XI. ***Masolino.*** — Adamo ed Eva sotto l'albero del pomo vietato.

XII. ***Filippino.*** — San Pietro liberato dal carcere.

RITRATTI COPIATI DAGLI ORIGINALI

da servire di riscontro a quelli esibiti dal Vasari

MASOLINO [1]

MASACCIO [2]

FILIPPINO [3]

S. BOTTICELLI [4]

A. POLLAJUOLO [5]

[1] Nella storia dello spartimento VI, dipinta da Masaccio.
[2] Nella storia dello spartimento III, dipinta da Masaccio.
[3] Nella storia dello spartimento X, punto *k*, dipinta da Filippino.
[4] Nella storia dello spartimento X, punto *i*, dipinta da Filippino.
[5] Nella storia dello spartimento X, punto *k*, dipinta da Filippino.

FILIPPO BRUNELLESCHI

SCULTORE E ARCHITETTO FIORENTINO

(Nato nel 1377; morto nel 1446)

Molti sono creati dalla natura piccoli di persona e di fattezze, che hanno l'animo pieno di tanta grandezza ed il cuore di sì smisurata terribilità, che se non cominciano cose difficili e quasi impossibili, e quelle non rendono finite con maraviglia di chi le vede, mai non danno requie alla vita loro; e tante cose, quante l'occasione mette nelle mani di questi, per vili e basse che elle si siano, le fanno essi divenire in pregio e altezza. Laonde, mai non si dovrebbe torcere il muso, quando s'incontra in persone che in aspetto non hanno quella prima grazia o venustà che dovrebbe dare la natura, nel venire al mondo, a chi opera in qualche virtù: perchè non è dubbio che sotto le zolle della terra si ascondano le vene dell'oro. E molte volte nasce in questi che sono di sparutissime forme, tanta generosità d'animo e tanta sincerità di cuore, che sendo mescolata la nobiltà con esse, non può sperarsi da loro se non grandissime maraviglie; perciocchè e'si sforzano di abbellire la bruttezza del corpo con la virtù dell'ingegno: come apertamente si vide in Filippo di ser Bru-

nellesco,[1] sparuto della persona non meno che messer Forese da Rabatta e Giotto,[2] ma d'ingegno tanto elevato, che ben si può dire ch'ei ci fu donato dal cielo per dar nuova forma alla architettura, già per centinaia d'anni smarrita; nella quale gli uomini di quel tempo in mala parte molti tesori avevano spesi, facendo fabbriche senza ordine, con mal modo, con tristo disegno, con stranissime invenzioni, con disgraziatissima grazia, e con peggior ornamento.[3] E volle il cielo, essendo stata la terra tanti anni senza uno animo egregio ed uno spirito divino, che Filippo lasciassi al mondo di sè la maggiore, la più alta fabbrica e la più bella di tutte l'altre fatte nel tempo de' moderni, ed ancora in quello degli antichi; mostrando che il valore negli artefici toscani, ancorachè perduto fusse, non perciò era morto. Adornollo altresì di ottime virtù; fra le quali ebbe quella dell'amicizia sì, che non fu mai alcuno più benigno nè più amorevole di lui. Nel giudicio era netto di passione; e, dove e' vedeva il valore degli altrui meriti, deponeva l'util suo e l'interessò degli amici. Conobbe se stesso, ed il grado della sua virtù comunicò a molti, ed il prossimo nelle necessità sempre sovvenne. Dichiarossi nimico capitale de' vizj, ed amatore di coloro che si esercitavano nelle virtù. Non spese mai il tempo in vano, che o per sè o per l'opere d'altri nelle altrui necessità non s'affaticasse, e caminando gli amici visitasse, e sempre sovvenisse.

Dicesi che in Fiorenza fu un uomo di buonissima fama e di molti lodevoli costumi e fattivo nelle faccende sue, il cui nome era ser Brunellesco di Lippo Lapi; il quale aveva avuto l'avolo suo chiamato Cambio, che fu litte-

[1] Colla qual sua vera denominazione può correggersi l'altra (passata per altro nell'uso comune) che leggesi nel titolo della Vita.

[2] Vedi la novella 5 della giornata VI del Decamerone.

[3] *Sentenza esagerata al pari dell'altra che sulla pittura l'Autore pronunziò nella Vita di Cimabue, ed altrove. Noi abbiamo avuto occasione di far contro ad ambedue in più luoghi.

rata persona, e il quale nacque di un fisico in que' tempi molto famoso, nominato maestro Ventura Bacherini.[1] Togliendo dunque ser Brunellesco per donna una giovane costumatissima della nobile famiglia degli Spini,[2] per parte della dote ebbe in pagamento una casa, dove egli e i suoi figliuoli abitarono fino alla morte, la quale è posta dirimpetto a San Michele Berteldi,[3] per fianco, in un biscanto, passato la piazza degli Agli. Ora, mentre che egli si esercitava così e vivevasi lietamente, gli nacque, l'anno 1377,[4] un figliuolo, al quale pose nome Filippo, per il padre suo già morto: della quale nascita fece quell'allegrezza che maggiore poteva. Laonde con ogni accuratezza gl'insegnò nella sua puerizia i primi principj delle lettere: nelle quali si mostrava tanto ingegnoso e di spirito elevato, che teneva spesso sospeso

[1] Ser Brunellesco fu figliuolo di Lippo e nipote di Tura, cioè Ventura, e non di Cambio. Ciò si ricava da' libri del Proconsolo; dove, all'anno 1351, si trova matricolato per notajo *Brunellescus filius olim Lippi Turae de Florentia.* Ma può esser che un Cambio fosse padre di Tura, che direm noi pure de' Bacherini, benchè questo casato tra i Fiorentini non si trovi.

† Circa alla famiglia di Filippo di ser Brunellesco pare provato che avesse principio da un maestro Cambio di Tura, medico, il quale ebbe tre figliuoli, cioè Tura, Giunta e Feo. Dal primo nacque Lippo padre di ser Brunellesco ed avolo del nostro architetto; dal secondo ne vennero i Lapi Aldobrandi, e dal terzo i Fei d'Arrigo. (Vedi l'Albero genealogico in fine).

[2] Giuliana di Giovanni di messer Giuliano degli Spini. Così nelle scritture della Badia citate dal Gaye (I, 114 in nota).

[3] Poi detto San Michele degli Antinori ed oggi San Gaetano.

[4] *Così nella prima edizione; e questo è il vero anno della nascita del Brunellesco, comprovato dal Libro I detto dell'Età nell'Archivio di Stato, dalla sua denunzia del 1427, dove egli dice d'avere cinquant'anni (vedi Gaye, I, 113-115), e dall'Anonimo contemporaneo che ne scrisse la Vita, stampata dal Moreni nel 1812, insieme con quella dettata dal Baldinucci, e creduta per molto tempo perduta. Il Vasari, o per dir meglio lo stampatore, nella seconda edizione, con evidente errore, pone l'anno 1398.

† Oggi l'autore della Vita di Filippo di ser Brunellesco non è più anonimo. In una nota posta nel vol. II del *Catalogo de' Novellieri Italiani posseduti da G. Papanti*, alla novella del Grasso Legnajuolo, noi abbiamo mostrato che Antonio di Tuccio Manetti di nobile famiglia fiorentina, nato il 6 luglio 1423 e morto il 26 maggio 1497, e fu uomo assai riputato nelle matematiche e nell'astronomia, ed intendentissimo d'architettura, fu colui che scrisse non solo quella Vita, ma ancora la novella suddetta.

il cervello, quasi che in quelle non curasse venir molto perfetto; anzi pareva che egli andasse col pensiero a cose di maggior utilità. Per il che, ser Brunellesco che desiderava ch'egli facesse il mestier suo del notario[1] o quel del tritavolo,[2] ne prese dispiacere grandissimo. Pure, veggendolo continuamente esser dietro a cose ingegnose di arte e di mano, gli fece imparare l'abbaco e scrivere; e di poi lo pose all'arte dell'orefice,[3] acciò imparasse a disegnare, con uno amico suo. E fu questo con molta soddisfazione di Filippo; il quale, cominciato a imparare e mettere in opera le cose di quella arte, non passò molti anni, che egli legava le pietre fini meglio che artefice vecchio di quel mestiero. Esercitò il niello e il lavorare grosserie: come alcune figure d'argento, che sono due mezzi Profeti, posti nella testa dello altare di San Iacopo di Pistoia, tenute bellissime,[4] fatte da lui all'Opera di quella città: ed opere di bassirilievi, dove mostrò intendersi tanto di quel mestiero, che era forza che il suo ingegno passasse i termini di quella arte. Laonde avendo preso pratica con certe persone studiose, cominciò a entrar colla fantasia nelle cose de'tempi e de'moti, de'pesi e delle ruote, come si possan far girare e da che si muovono;[5] e così lavorò di sua mano alcuni oriuoli buonissimi e bellissimi. Non contento a questo, nell'animo se gli destò una voglia della scultura grandissima: e tutto

[1] Nella prima edizione, a questa notizia della profession sua si aggiunge ch'ei fu uno dei Dieci della Guerra.

[2] † Cioè maestro Cambio, medico.

[3] † Nel Libro della Matricola dell'Arte della Seta si legge che Filippo di ser Brunellesco di Lippo del popolo di San Michele Bertelde prestò giuramento alla detta Arte ai 19 di dicembre 1398, e che poi fu matricolato tra gli orafi, che erano un membro dell'arte stessa, il 2 di luglio 1404. Tommaso suo fratello vi si matricolò il 29 aprile dell'anno seguente.

[4] *Sono collocate tra le due estremità. Il Ciampi (ma senza documenti) pone che fossero fatte circa il 1409. (Vedi *Sagrestia de' Belli Arredi* ecc., pag. 80-82).

[5] *Tra le cose ingegnose inventate dal Brunellesco, una provvisione della Repubblica fiorentina, vinta il 19 di giugno 1421, e pubblicata dal Gaye, (I,

venne, poichè, essendo Donatello giovane, tenuto valente in quella ed in espettazione grande, cominciò Filippo a praticare seco del continuo: ed insieme, per le virtù l'un dell'altro, si posono tanto amore, che l'uno non pareva che sapesse vivere senza l'altro. Laonde Filippo, che era capacissimo di più cose, dava opera a molte professioni; nè molto si esercitò in quelle, che egli fu tenuto fra le persone intendenti bonissimo architetto, come mostrò in molte cose che servirono per acconcimi di case: come al canto de' Ciai, verso Mercato Vecchio, la casa di Apollonio Lapi suo parente, chè in quella, mentre egli la faceva murare, si adoperò grandemente;[1] ed il simile fece fuor di Fiorenza, nella torre e nella casa della Petraia, a Castello.[2] Nel palazzo dove abita la Signoria, ordinò e spartì, dove era l'ufizio degli ufiziali di Monte, tutte quelle stanze; e vi fece e porte e finestre nella maniera cavata dallo antico, allora non usatasi molto per esser l'architettura rozzissima in Toscana. Avendosi poi in Fiorenza a fare, per i frati di Santo Spirito, una statua di Santa Maria Maddalena in penitenzia, di legname di tiglio, per portar in una cappella; Filippo, che aveva fatto molte

547-49), ci fa sapere di un certo edifizio, ovvero specie di naviglio, col quale egli diceva di poter facilmente in ogni tempo trasportare qualsivoglia mercanzia e peso sopra il fiume Arno, o in qualunque altro fiume, con spesa minore dell'ordinaria, e con più altri vantaggi; ma che non l'avrebbe giammai mostrato in pubblico, acciocchè altri non gli togliesse il frutto del suo ingegno, se non gliene fosse per venire un qualche privilegio. Per la qual cosa, fu deliberato, affinchè Filippo s'animasse a tentar cose più sottili e maggiori, e la patria e i suoi cittadini non avessero a perdere il frutto di tale suo trovato, che nessuno potesse usar di nuovo edifizio o naviglio atto a trasportare mercanzie od altro, se non di quelli o fatti da Filippo stesso, o di sua volontà e consenso.

[1] La casa d'Apollonio Lapi, che il Vasari pone al canto de' Ciai, dal Baldinucci, e, quel che più vale, dall'Anonimo contemporaneo del Brunellesco è posta al canto de' Ricci, pur presso Mercato Vecchio. D'Apollonio era pure la casa che forma la punta del bivio tra via de' Banchi e via de' Panzani; e chi sa che anche a' suoi acconcimi non si adoprasse il Brunellesco.

[2] La Petraja, villa già granducale ed oggi del re d'Italia, alle radici di Montemorello vicinissima all'altra detta di Castello. La torre, di cui qui parla il Vasari, sussiste ancora.

cosette piccole di scultura, desideroso mostrare che ancora nelle cose grandi era per riuscire, prese a far detta figura: la qual finita e messa in opera, fu tenuta cosa molto bella; ma nell'incendio poi di quel tempio, l'anno 1471, abbruciò insieme con molte altre cose notabili. Attese molto alla prospettiva, allora molto in male uso per molte falsità che vi si facevano: nella quale perse molto tempo, per fino che egli trovò da sè un modo che ella potesse venir giusta e perfetta, che fu il levarla con la pianta e profilo e per via della intersegazione; cosa veramente ingegnosissima, ed utile all'arte del disegno.[1] Di questa prese tanta vaghezza, che di sua mano ritrasse la piazza di San Giovanni, con tutti quegli spartimenti della incrostatura murati di marmi neri e bianchi, che diminuivano con una grazia singolare; e similmente fece la casa della Misericordia, con le botteghe de' cialdonai e la volta de' Pecori, e dall'altra banda la colonna di San Zanobi. La qual' opera, essendogli lodata dagli artefici e da chi aveva giudizio in quell'arte, gli diede tanto animo, che non stette molto che egli mise mano a un'altra; e ritrasse il palazzo, la piazza, e la loggia de' Signori, insieme col tetto de' Pisani, e tutto quel che intorno si vede murato: le quali opere[2] furon cagione di destare l'animo agli altri artefici, che vi attesono dipoi con grande studio. Egli particolarmente la insegnò a Masaccio, pittore allor giovane, molto suo amico; il quale gli fece onore

[1] *Qui il Vasari non si rammenta di avere attribuito questo stesso vanto a Paolo Uccello.

[2] Di queste opere non par che rimanga più nulla. L'Anonimo, ossia il Manetti, è anche più minuto del Vasari nel descriverle, poichè la prospettiva era a'suoi giorni arte nuova, e destava gran meraviglia.

† Nel già citato Inventario delle cose lasciate da Lorenzo il Magnifico, si legge a carte 11 che nella camera detta delle *due letta* era *uno quadro di legname dipintovi una prospettiva con el Palagio de' Signori, cholla Piazza e Loggia e chasamenti chom' ella sta*: e che nella *chamera di Bertoldo* (scultore) *ovvero de' camerieri*, era *uno quadro di legno dipintovi el Duomo di San Giovanni.* Probabilmente eran queste le prospettive descritte dal Vasari.

in quello che gli mostrò, come appare negli edifizj dell'opere sue. Nè restò ancora di mostrare a quelli che lavoravano le tarsie, che è un'arte di commettere legni di colori; e tanto gli stimolò, che fu cagione di buono uso e molte cose utili che si fece di quel magisterio, ed allora e poi di molte cose eccellenti che hanno recato e fama e utile a Fiorenza per molti anni.[1] Tornando poi da studio maestro Paulo dal Pozzo Toscanelli,[2] e una sera trovandosi in un orto a cena con certi suoi amici, invitò Filippo, il quale, uditolo ragionare dell'arti matematiche, prese tal familiarità con seco, che egli imparò la geometria da lui; e sebbene Filippo non aveva lettere, gli rendeva sì ragione di tutte le cose con il naturale della pratica esperienza, che molte volte lo confondeva. E così seguitando, dava opera alle cose della scrittura cristiana, non restando d'intervenire alle dispute ed alle prediche delle persone dotte; delle quali faceva tanto capitale per la mirabil memoria sua, che messer Paulo predetto, celebrandolo, usava dire che nel sentire arguir Filippo, gli pareva un nuovo San Paulo. Diede ancora molta opera in questo tempo alle cose di Dante, le quali furon da lui bene intese circa i siti e le misure; e spesso nelle comparazioni allegandolo, se ne serviva ne' suoi ragionamenti. Nè mai col pensiero faceva altro che macchinare e immaginarsi cose ingegnose e difficili; nè potè trovar mai ingegno che più le satisfacesse che Donato, con il quale domesticamente confabulando, pigliavano piacere l'uno dell'altro, e le difficultà del mestiero conferivano insieme.

Ora, avendo Donato in quei giorni finito un Crucifisso di legno, il quale fu posto in Santa Croce di Firenze sotto la storia del fanciullo che risuscita San Francesco, di-

[1] Il Cicognara dà a lui il merito intero di quanto nell'arte delle tarsie si fece di più eccellente.

[2] L'illustre amico e consigliator del Colombo, come altra volta si notò.

pinto da Taddeo Gaddi,[1] volle Donato pigliarne parere con Filippo; ma se ne pentì, perchè Filippo gli rispose, ch'egli aveva messo un contadino in croce: onde ne nacque il detto di *Togli del legno e fanne uno tu*, come largamente si ragiona nella vita di Donato. Per il che, Filippo, il quale ancorchè fusse provocato a ira, mai si adirava per cosa che gli fusse detta, stette cheto molti mesi, tanto che condusse di legno un Crocifisso della medesima grandezza, di tal bontà e sì con arte disegno e diligenza lavorato, che nel mandar Donato a casa innanzi a lui, quasi ad inganno (perchè non sapeva che Filippo avesse fatto tale opera), un grembiule che egli aveva pieno di uova e di cose per desinare insieme, gli cascò mentre lo guardava, uscito di sè per maraviglia, e per l'ingegnosa ed artifiziosa maniera che aveva usato Filippo nelle gambe, nel torso e nelle braccia di detta figura, disposta ed unita talmente insieme, che Donato, oltra il chiamarsi vinto, lo predicava per miracolo. La qual'opera è oggi posta in Santa Maria Novella, fra la cappella degli Strozzi e dei Bardi da Vernio, lodata ancora dai moderni infinitamente.[2] Laonde, vistosi la virtù di questi maestri veramente eccellenti, fu lor fatto allogazione dall'Arte de'Beccai e dall'Arte de'Linaioli, di due figure di marmo da farsi nelle lor nicchie che sono intorno a Or San Michele: le quali Filippo lasciò fare a Donato da sè solo, avendo preso altre cure; e Donato le condusse a perfezione.

Dopo queste cose, l'anno 1401, fu deliberato, vedendo la scultura essere salita a tanta altezza, di rifare le due porte di bronzo del tempio e battisteo di San Giovanni, perchè dalla morte d'Andrea Pisano in poi non avevano avuti maestri che l'avessino sapute condurre. Onde, fatto

[1] Ora è nella cappella de'conti Bardi.

[2] Questo Crocifisso è ora all'altare della cappella de'Gondi. Vedi il Cicognara, che ne fa paragone con quello di Donato.

intendere a quegli scultori che erano allora in Toscana l'animo loro, fu mandato per essi, e dato loro provvisione ed un anno di tempo a fare una storia per ciascuno: fra i quali furono richiesti Filippo e Donato, di dovere, ciascuno di essi da per sè, fare una storia a concorrenza di Lorenzo Ghiberti, e Iacopo della Fonte, e Simone da Colle, e Francesco di Valdambrina, e Niccolò d'Arezzo.[1] Le quali storie finite l'anno medesimo, e venute a mostra in paragone, furon tutte bellissime ed intra sè differenti: chi era ben disegnata e mal lavorata, come quella di Donato; e chi aveva bonissimo disegno e lavorata diligentemente, ma non spartito bene la storia col diminuire le figure, come aveva fatto Iacopo dalla Quercia; e chi fatto invenzione povera e figure nel modo che aveva la sua condotto Francesco di Valdambrina; e le peggio di tutte erano quelle di Niccolò d'Arezzo e di Simone da Colle: e la migliore quella di Lorenzo di Cione Ghiberti, la quale aveva in sè disegno, diligenza, invenzione, arte, e le figure molto ben lavorate. Nè gli era però molto inferiore la storia di Filippo, nella quale aveva figurato un Abraam che sacrifica Isac; ed in quella un servo, che mentre aspetta Abraam e che l'asino pasce, si cava una spina di un piede; che merita lode assai. Venute, dunque, le storie a mostra, non si satisfacendo Filippo e Donato se non di quella di Lorenzo, lo giudicarono più al proposito di quell'opera, che non erano essi e gli altri che avevano fatto le altre storie. E così a'consoli con buone ragioni persuasero che a Lorenzo l'opera allogassero, mostrando che il pubblico ed il privato ne sarebbe servito meglio.[2] E fu veramente

[1] Di questi artefici e del concorso, di che qui si tratta, non occorre dir altro, dopo quello che già si disse nelle note alla Vita di Jacopo della Quercia e particolarmente a quella di Lorenzo Ghiberti. — *E in una nota al suo Commentario.

[2] *Il Brunellesco fece ancora, per la chiesa di Santa Maria Novella, il disegno del presente pulpito di marmo, scolpito poi con le storie in basso rilievo

questo una bontà vera d'amici, e una virtù senza invidia, ed un giudizio sano nel conoscere se stessi; onde più lode meritarono, che se l'opera avessino condotta a perfezione. Felici spiriti, che mentre giovavano l'uno all'altro, godevano nel lodare le fatiche altrui! Quanto infelici sono ora i nostri, che, mentre che nuocono, non sfogati, crepano d'invidia nel mordere altrui! Fu da'consoli pregato Filippo che dovesse fare l'opera insieme con Lorenzo; ma egli non volle, avendo animo di volere essere piuttosto primo in una sola arte, che pari o secondo in quell'opera.[1] Per il che, la storia che aveva lavorata di bronzo donò a Cosimo de'Medici; la qual egli, col tempo, fece mettere in sagrestia vecchia di San Lorenzo nel dossal dell'altare, e quivi si trova al presente: e quella di Donato fu messa nell'Arte del Cambio.[2]

da un maestro Lazzaro (forse Lazzero d'Andrea di Giaggio da Settignano morto intorno al 1500), a spese della famiglia Rucellai. Il P. Borghigiani rinvenne negli antichi libri del Borsario (sindaco) questa partita: *Filippo ser Brunelleschi p. m. mag. Ieronimi pro modello ligni pro pulpito fiendo in Ecclesia flor. unum larg. fuit valoris L. 4. 15.* (*Storia Annalistica di S. Maria Novella*, II, 418).

[1] L'Anonimo, parziale pel Brunellesco, mette il saggio di lui al di sopra di quello del Ghiberti; e dice che l'un artefice cedè l'opera all'altro, non per convincimento della propria inferiorità, ma per isdegno che i consoli l'avessero allogata a loro due insieme, quand'egli a farla voleva esser solo. Per altro, il Ghiberti medesimo nel suo *Commentario* racconta il fatto come il Vasari, e soggiunge: « mi fu conceduta la palma della vittoria da tutti i periti, et da tutti quelli che si provarono meco.

[2] La storia lavorata dal Brunellesco fu dal granduca Pietro Leopoldo (che l'ottenne in dono dal Capitolo di San Lorenzo) collocata in Galleria, nella sala de'bronzi moderni, accanto a quella che già si disse del Ghiberti; e dal confronto apparisce l'ingiusta parzialità dell'Anonimo nel preferire l'una all'altra. Ambedue ci sono presentate in disegno nell'opera del Cicognara. — *Per testimonianza del Ghiberti, ed anche per ragione dell'età, Donato non fu uno dei concorrenti al lavoro delle porte di San Giovanni. Ond'è falso che di lui si trovasse la storia presentata al concorso. Forse il Vasari vide a'tempi suoi, oltre quelle del Ghiberti, del Brunelleschi e di Jacopo della Quercia, una quarta storia che credette di Donato; ma si può con fondamento attribuire ad uno degli altri tre concorrenti.

† La suddetta storia fu a'nostri giorni trasportata nel Museo Nazionale. Circa all'altra che il Vasari vide, e credette di Donato, può esser che fosse veramente di questo artefice, ma fatta da lui come per saggio della porta di bronzo di una delle sagrestie di Santa Maria del Fiore, come abbiamo congetturato altrove. (Vedi l'aggiunta alla nota 2, pag. 226).

Fatta l'allogazione a Lorenzo Ghiberti, furono insieme Filippo e Donato, e risolverono insieme partirsi di Fiorenza, ed a Roma star qualche anno, per attender Filippo all'architettura e Donato alla scultura. Il che fece Filippo per voler esser superiore ed a Lorenzo ed a Donato, tanto quanto fanno l'architettura più necessaria all'utilità degli uomini, che la scultura e la pittura. E venduto un poderetto ch'egli aveva a Settignano, di Fiorenza partiti, a Roma si condussero: nella quale, vedendo la grandezza degli edifizj, e la perfezione de' corpi dei tempj, stava astratto, che pareva fuor di sè.[1] E così dato ordine a misurar le cornici e levar le piante di quegli edifizj, egli e Donato continuamente seguitando, non perdonarono nè a tempo nè a spesa, nè lasciarono luogo che eglino in Roma e fuori in campagna non vedessino, e non misurassino tutto quello che potevano avere che fusse buono. E perchè era Filippo sciolto dalle cure familiari, datosi in preda agli studj, non si curava di suo mangiare o dormire: solo l'intento suo era l'architettura, che già era spenta; dico gli ordini antichi buoni, e non la todesca e barbara, la quale molto si usava nel suo tempo. Ed aveva in sè due concetti grandissimi: l'uno era il tornare a luce la buona architettura, credendo egli, ritrovandola, non lasciare manco memoria di sè, che fatto si aveva Cimabue e Giotto; l'altro di trovar modo se e' si potesse, a voltare la cupola di Santa Maria del Fiore di Fiorenza: le difficultà della quale avevano fatto sì, che dopo la morte di Arnolfo Lapi non ci era stato mai nessuno, a cui fusse bastato l'animo, senza grandissima spesa d'armadure di legname, poterla volgere. Non conferì però mai questa sua intenzione a Donato nè ad anima viva; nè restò che in Roma tutte le difficultà che sono nella

[1] In quel tempo, nota qui il Bottari, non erano per anco state guaste o demolite o lasciate andar male tante fabbriche stupende degli antichi.

Ritonda egli non considerasse, siccome si poteva voltare.[1] Tutte le volte nell'antico aveva notato e disegnato, e sopra ciò del continuo studiava; e se per avventura eglino avessino trovato sotterrati pezzi di capitelli, colonne, cornici e basamenti di edifizj, eglino mettevano opere e gli facevano cavare, per toccare il fondo. Per il che si era sparsa una voce per Roma, quando eglino passavano per le strade, chè andavano vestiti a caso, gli chiamavano *quelli del tesoro*; credendo i popoli, che fussino persone che attendessino alla geomanzia per ritrovare tesori: e di ciò fu cagione l'avere eglino trovato un giorno una brocca antica di terra, piena di medaglie. Vennero manco a Filippo i denari, e si andava riparando con il legare gioie a orefici suoi amici, ch'erano di prezzo: e così si rimase solo in Roma, perchè Donato a Fiorenza se ne tornò; ed egli, con maggiore studio e fatica che prima, dietro alle rovine di quelle fabbriche di continuo si esercitava. Nè restò che non fusse disegnata da lui ogni sorte di fabbrica, tempj tondi e quadri, a otto facce, basiliche, acquidotti, bagni, archi, colisei, anfiteatri, ed ogni tempio di mattoni: da'quali cavò le cignature ed incatenature, e così il girargli nelle volte; tolse tutte le collegazioni e di pietre e d'impernature e di morse; ed, investigando a tutte le pietre grosse una buca nel mezzo per ciascuna in sottosquadra, trovò esser quel ferro, che è da noi chiamato la ulivella,[2] con che si tira su le pietre; ed egli lo rinnovò e messelo in uso dipoi. Fu, adunque, da lui messo da parte ordine per ordine, dorico, ionico e corintio; e fu tale questo studio, che rimase il suo ingegno capacissimo di poter vedere nella immaginazione Roma, come ella stava quando non era rovinata.

[1] Quindi l'asserzione di molti, che la cupola della Rotonda gli abbia servito almeno di lontano esempio per quella, onde poi si rese immortale.

[2] Altri opinò aver la buca, di che qui si parla, servito pei pernj di ferro o di rame, a collegamento delle pietre.

Fece l'aria di quella città un poco di novità l'anno 1407 a Filippo; onde egli consigliato dai suoi amici a mutar aria, se ne tornò a Fiorenza: nella quale per l'assenza sua si era patito in molte muraglie, per le quali diede egli alla sua venuta molti disegni e molti consigli.

Fu fatto il medesimo anno una ragunata di architettori e d'ingegneri del paese sopra il modo di voltar la cupola,[1] dagli Operaj di Santa Maria del Fiore e dai Consoli dell'Arte della Lana; intra i quali intervenne Filippo, e dette consiglio, ch'era necessario cavare l'edifizio fuori del tetto, e non fare secondo il disegno di Arnolfo, ma fare un fregio di braccia quindici di altezza, e in mezzo a ogni faccia fare un occhio grande; perchè oltra che leverebbe il peso fuor delle spalle delle tribune, verrebbe la cupola a voltarsi più facilmente: e così se ne fece modelli, e si messe in esecuzione.[2] Filippo, dopo alquanti mesi riavuto, essendo una mattina in sulla piazza di Santa Maria del Fiore con Donato ed altri artefici, si ragionava delle antichità nelle cose della scultura; e raccontando Donato che quando e' tornava da Roma, aveva fatto la strada da Orvieto per vedere quella facciata del Duomo di marmo tanto celebrata, lavorata di mano di diversi maestri, tenuta cosa notabile in que' tempi;[3] e che nel passar poi da Cortona, entrò in Pieve e vide

[1] † Il Vasari colla venuta del Brunellesco da Roma a Firenze nel 1407 fa coincidere un'adunanza di architetti e d'ingegneri del paese per dar consiglio circa il modo di voltare la cupola. Di questo l'Anonimo non parla, nè se ne ha ricordo ne' libri dell'Opera. Noi sospettiamo che nel testo del Vasari sia corso un errore di stampa che deve correggersi nel 1417, nel qual anno accadde veramente l'adunanza suddetta.

[2] *A uno di questi modelli della cupola lavorarono, in compagnia del Brunellesco, Donatello e Nanni d'Antonio di Banco. (V. la giunta alla nota 1, p. 351).

[3] *Sappiamo ancora, che egli vi lavorò; imperciocchè con decreto dei soprastanti alla fabbrica del Duomo d'Orvieto, del 10 febbrajo 1423, si dà licenza al camarlingo di allogare a Donatello una figura di San Giovan Battista di getto d'ottone, ovvero di rame dorato, da porsi sul fonte battesimale. (V. DELLA VALLE, *Storia del Duomo d'Orvieto*, p. 299, e LUZZI, *Il Duomo d'Orvieto descritto e illustrato*; Firenze, Successori Le Monnier, 1866; p. 406).

un pilo antico bellissimo, dove era una storia di marmo, cosa allora rara, non essendosi disotterrata quella abbondanza che si è fatta ne' tempi nostri:[1] e così seguendo Donato il modo che aveva usato quel maestro a condurre quell'opera, e la fine che vi era dentro, insieme con la perfezione e bontà di magisterio; accesesi Filippo di una ardente volontà di vederlo, che così come egli era in mantello ed in cappuccio ed in zoccoli, senza dir dove andasse, si partì da loro a piedi, e si lasciò portare a Cortona dalla volontà ed amore che portava all'arte; e veduto e piaciutogli il pilo, lo ritrasse con la penna in disegno, e con quello tornò a Fiorenza, senza che Donato o altra persona si accorgesse che fusse partito, pensando che e' dovesse disegnare o fantasticare qualcosa. Così tornato in Fiorenza, gli mostrò il disegno del pilo da lui con pazienza ritratto; per il che Donato si maravigliò assai vedendo quanto amore Filippo portava all'arte. Stette poi molti mesi in Fiorenza, dove egli faceva segretamente modelli ed ingegni, tutti per l'opera della cupola, stando tuttavia con gli artefici in su le baie; chè allora fece egli quella burla del Grasso e di Matteo,[2] e andando

[1] *Questo pilo, o sarcofago marmoreo, esiste tuttavia nella Cattedrale di Cortona, nel muro presso la cappella Tommasi. Rappresenta la battaglia dei Centauri e de' Lapiti, ovvero una spedizione guerriera di Bacco. È lavoro squisito veramente. Si dice che fosse trovato in un campo fuori delle mura della città, quasi contiguo alla Cattedrale.

[2] *Questa burla diede argomento ad un racconto che va per le stampe col titolo di *Novella del Grasso legnajuolo* (che fu Manetto Ammannatini). Essa fu novamente pubblicata dal Moreni, restituendola alla sua integrità sul testo di un codice Magliabechiano, e poi più correttamente nel 1857 da Pietro Fanfani. Chi ne sia lo scrittore non è certo; ma in una nota ch'è in fine di quel codice è detto che essa novella fu raccolta, dopo la morte del Brunellesco, da alcuni che l'udirono più volte da lui; e sono Antonio di Matteo dalle Porte (il Rossellino), Michelozzo, Andreino da San Geminiano (il Buggiano), Feo Belcari, Luca Della Robbia, Antonio di Migliore Guidotti (legnajuolo), Domenico di Michelino (pittore), e molti altri. Il Moreni suppone ragionevolmente che tutti concorressero a dar le notizie, ma che poi Feo Belcari, come più letterato, fosse quegli che distendesse il racconto.

† Nella detta nota da noi posta al *Catalogo de' Novellieri Italiani posseduti da Giovanni Papanti* già citato, si prova con buone ragioni che come

bene spesso per suo diporto ad aiutare Lorenzo Ghiberti a rinettar qualche cosa in sulle porte. Ma, toccogli una mattina la fantasia, sentendo che si ragionava del far provvisione d'ingegneri che voltassero la cupola, si ritornò a Roma, pensando con più riputazione avere a esser ricerco di fuora, che non avrebbe fatto stando in Fiorenza. Laonde, trovandosi in Roma, e venuto in considerazione l'opera e l'ingegno suo acutissimo, per aver mostro ne' ragionamenti suoi quella sicurtà e quell'animo che non aveva trovato negli altri maestri, i quali stavano smarriti insieme coi muratori, perdute le forze, e non pensando poter mai trovar modo da voltarla, nè legni da fare una travata che fusse sì forte, che reggesse l'armadura e il peso di sì grande edifizio; deliberati di vederne il fine, scrissero a Filippo a Roma, con pregarlo che venisse a Fiorenza: ed egli, che non aveva altra voglia, molto cortesemente tornò. E ragunatosi, a sua venuta, l'ufizio degli Operaj di Santa Maria del Fiore ed i Consoli dell'Arte della Lana, dissono a Filippo tutte le difficultà dalla maggiore alla minore che facevano i maestri, i quali erano in sua presenza nell'udienza insieme con loro. Per il che Filippo disse queste parole: Signori Operaj, e' non è dubbio che le cose grandi hanno sempre nel condursi difficultà; e se niuna n' ebbe mai,

Antonio Manetti fu l'autore fino ad ora anonimo della Vita di Filippo di ser Brunellesco, così sia stato ancora colui che diede l'ultima forma più corretta e compiuta all'antico testo della novella del Grasso legnajuolo, alla quale la Vita predetta serve di commento e d'illustrazione. Nel manoscritto autografo Magliabechiano l'una e l'altra stanno insieme, e formano come una sola scrittura. Questo manoscritto che ora è mutilato nella Vita, doveva essere intero ai tempi del Vasari, il quale ne ha tratto da quello gran parte della materia che gli ha servito per distendere questa Vita. Esso è ricordato da Gherardo Spini nella sua operetta manoscritta intitolata *Degli Ornamenti dell'architettura*, già tra i codici Naniani ed oggi passati alla Marciana di Venezia, dicendo che era posseduto da Antonio Crocini, valente intagliatore fiorentino scolare e genero del celebre Giovambatista del Tasso, morto nel 1588. Lo Spini loda il Brunellesco non solo di aver rinnovato l'uso della ulivella, ma anche di aver trovato quel modo di collegare insieme perfettamente grandissime pietre, che è detto *a coda di rondine.*

questa vostra l'ha maggiore che voi per avventura non avvisate; perciocchè io non so che neanco gli antichi voltassero mai una volta sì terribile come sarà questa: ed io che ho molte volte pensato all'armadure di dentro e di fuori, e come si sia[1] per potervi lavorare sicuramente, non mi sono mai saputo risolvere; e mi sbigottisce non meno la larghezza che l'altezza dell'edifizio. Perciocchè, se ella si potesse girar tonda, si potrebbe tenere il modo che tennero i Romani nel voltare il Panteon di Roma, cioè la Ritonda:[2] ma qui bisogna seguitare l'otto facce, ed entrare in catene ed in morse di pietre, che sarà cosa molto difficile. Ma ricordandomi che questo è tempio sacrato a Dio e alla Vergine, mi confido che, facendosi in memoria sua, non mancherà d'infondere il sapere dove non sia, ed aggiugnere le forze e la sapienza e l'ingegno a chi sarà autore di tal cosa. Ma che posso io in questo caso giovarvi, non essendo mia l'opera? Bene vi dico, che se ella toccasse a me, risolutissimamente mi basterebbe l'animo di trovare il modo che ella si volterebbe senza tante difficultà: ma io non ci ho pensato su ancor niente, e volete che io vi dica il modo? Ma quando pure le S. V. delibereranno ch'ella si volti, sarete forzati non solo a fare esperimento di me che non penso bastare a consigliare sì gran cosa, ma a spendere ed ordinare che fra un anno di tempo a un dì determinato venghino in Fiorenza architettori non solo toscani e italiani, ma todeschi e franzesi e d'ogni nazione. e proporre loro questo lavoro, acciocchè disputato e risoluto fra tanti maestri, si cominci e si dia a colui che più dirittamente darà nel segno, o avrà miglior modo e giudizio per fare tal'opera; nè vi saprei dare io altro con-

[1] *Nella prima edizione dice, molto meglio, *et come si possi trovar modo che gli uomini con sicurtà ci lavorino.*

[2] Ecco il Brunellesco stesso che fa intendere se la cupola della Rotonda gli potè esser d'esempio.

siglio nè miglior ordine di questo. Piacque ai consoli e agli Operaj l'ordine e il consiglio di Filippo; ma arebbono voluto che in questo mentre egli avesse fatto un modello, e che ci avesse pensato su. Ma egli mostrava di non curarsene; anzi preso licenza da loro, disse esser sollecitato con lettere a tornare a Roma. Avvedutisi dunque i consoli che i prieghi loro e degli Operaj non erano bastanti a fermarlo, lo feciono pregare da molti amici suoi, e non si piegando, una mattina, che fu a dì 26 di maggio 1417, gli fecero gli Operaj uno stanziamento di una mancia di danari, i quali si trovano a uscita a Filippo ne' libri dell' Opera; e tutto era per agevolarlo.[1] Ma egli saldo nel suo proposito, partitosi pure di Fiorenza, se ne tornò a Roma; dove sopra tal lavoro di continuo studiò, ordinandosi e preparandosi per il fine di tale opera; pensando, come era certamente, che altri che egli non potesse condurre tale opera. Ed il consiglio dato del condurre nuovi architettori non l'aveva Filippo messo innanzi per altro, se non perchè eglino fussino testimoni del grandissimo ingegno suo; più che perchè ei pensasse che eglino avessino ad aver ordine di voltare quella tribuna, e di pigliare tal carico, che era troppo difficile. E così si consumò molto tempo innanzi che fussino venuti quegli architetti dei lor paesi, che eglino avevano di lontano fatti chiamare, con ordine dato a' mercanti fiorentini che dimoravano in Francia, nella Magna, in Inghilterra ed

[1] † La deliberazione che stanzia dieci fiorini al Brunellesco in ricompensa delle fatiche durate intorno alla cupola è del 19 e non del 26 maggio 1417. Che questa somma fosse data a Filippo per allettarlo a rimanere in Firenze, è creduto dal Vasari, il quale ammette che il Brunellesco partisse veramente da Firenze, dove a detto suo non ritornò che l'anno 1420. E l'Anonimo (*Manetti*) ancora pare che non credesse altrimenti, dicendo che nel 1419 il Brunellesco venne a Firenze per sue faccende, e che poi l'anno seguente, quando si consultò con molti maestri ed ingegneri, si partì da Roma e di nuovo fu a Firenze. Ma se Filippo nel 1418 e 19 costruiva modelli è difficile che egli se ne stesse tutto quel tempo assente dalla patria. (Vedi CESARE GUASTI, *La Cupola di Santa Maria del Fiore illustrata.* Firenze, 1857, pag. 191).

in Ispagna; i quali avevano commissione di spendere ogni somma di danari per mandare e ottenere da que'principi i più esperimentati e valenti ingegni che fussero in quelle regioni. Venuto l'anno 1420, furono finalmente ragunati in Fiorenza tutti questi maestri oltramontani, e così quelli della Toscana, e tutti gl'ingegnosi artefici di disegno fiorentini; e così Filippo tornò da Roma. Ragunaronsi, dunque, tutti nell'Opera di Santa Maria del Fiore, presenti i consoli e gli Operaj, insieme con una scelta di cittadini i più ingegnosi: acciocchè, udito sopra questo caso l'animo di ciascuno, si risolvesse il modo di voltare questa tribuna. Chiamati dunque nell'udienza, udirono a uno a uno l'animo di tutti, e l'ordine che ciascuno architetto sopra di ciò aveva pensato.[1] E fu cosa bella il sentir le strane e diverse opinioni in tale materia; perciocchè chi diceva di far pilastri murati dal piano della terra per volgervi su gli archi, e tenere le travate per reggere il peso; altri, ch'egli era bene voltarla di spugne, acciò fusse più leggieri il peso; e molti si accordavano a fare un pilastro in mezzo e condurla a padiglione, come quella di San Giovanni di Fiorenza:[2]

[1] † Questo consiglio fu tenuto sulla fine del mese di marzo di quell'anno, e da' libri dell'Opera apparisce che v'intervennero i seguenti maestri fiorentini, cioè messer Giovanni di Gherardo da Prato, Giuliano d'Arrigo detto Pesello, maestro Giovanni dell'Abaco, Nanni d'Antonio di Banco, Donatello, Ricco di Giovanni, maestro, e Michele di Niccolò detto lo Scalcagna, maestro, a' quali con stanziamento degli Operaj del primo aprile seguente fu per la loro fatica data una gratificazione. Di maestri oltramontani non è parola: onde bisogna conchiudere o che l'Opera non riconobbe le fatiche di que' maestri oltramontani, il che non è credibile, se veramente fossero stati chiamati per questa cagione a Firenze, o che il Vasari affermando che maestri oltramontani intervennero a quel consiglio, abbia seguitato una falsa tradizione del popolo, il quale non intese con questo, che non si potessero, come oggi avviene, fare cose grandi senza il senno straniero, ma volle innalzare maggiormente la vittoria del suo concittadino, messo a cimento cogli stranieri. E ancora popolare tradizione si può credere quel che narra il Biografo aretino delle varie e strane proposte sul modo di voltare la cupola. (Vedi GUASTI, *La Cupola* ecc., pag. 193).

[2] Non la volta o cupola propriamente, la quale gira a quarto acuto, e vuolsi la maggiore che siasi edificata nel medio evo; ma la sua copertura, ripianata di solido materiale ad otto facce, a forma di padiglione.

e non mancò chi dicesse, che sarebbe stato bene empierla di terra,[1] e mescolare quattrini fra essa, acciocchè, volta, dessino licenza che chi voleva di quel terreno potesse andare per esso, e così in un subito il popolo lo portasse via senza spesa. Solo Filippo disse che si poteva voltarla senza tanti legni e senza pilastri o terra, con assai minore spesa di tanti archi, e facilissimamente senza armadura. Parve a' consoli, che stavano ad aspettare qualche bel modo, e agli Operaj e a tutti que' cittadini, che Filippo avesse detto una cosa da sciocchi; e se ne feciono beffe, ridendosi di lui; e si volsono e gli dissono, che ragionasse di altro, chè quello era un modo da pazzi, come era egli. Perchè, parendo a Filippo di essere offeso, disse: Signori, considerate che non è possibile volgerla in altra maniera che in questa; e, ancorchè voi vi ridiate di me, conoscerete (se non volete essere ostinati) non doversi nè potersi far in altro modo. Ed è necessario, volendola condurre nel modo ch'io ho pensato, ch'ella si giri col sesto di quarto acuto, e facciasi doppia, l'una volta di dentro e l'altra di fuori, in modo che fra l'una e l'altra si cammini;[2] e in su le cantonate degli angoli delle otto facce, con le morse di pietra s'incateni la fabbrica per la grossezza, e similmente con catene di legnami di quercia si giri per le facce di quella. Ed è necessario pensare a' lumi, alle scale, ed ai condotti dove l'acque, nel piovere, possino uscire. E nessuno di voi ha pensato che bisogna avvertire, che si possa fare i ponti di dentro per fare i musaici, ed una infinità di cose difficili: ma io, che la veggo volta, conosco che non ci è altro modo nè altra via da poter volgerla, che questa ch'io ragiono. E riscaldato nel dir, quanto e' cercava facilitare il concetto

[1] Il Baglioni, nella Vita di Giacomo della Porta, dice che la cupola della Rotonda fu voltata in questa guisa; cioè sopra terra ben calcata in luogo di centine: ma non accenna da dove ha tratta questa notizia (Bottari).

[2] Mai prima non si era fatta simil cosa.

suo, acciocchè eglino lo intendessino e credessino, tanto veniva proponendo più dubbj che gli faceva meno credere, e tenerlo una bestia ed una cicala; laonde licenziatolo parecchie volte, ed alla fine non volendo partire, fu portato di peso dai donzelli loro fuori dell'udienza, tenendolo del tutto pazzo. Il quale scorno fu cagione che Filippo ebbe a dire poi, che non ardiva passare per luogo alcuno della città, temendo non fusse detto: vedi colà quel pazzo! Restati i consoli dell'udienza confusi e dai modi dei primi maestri difficili, e dall'ultimo di Filippo, a loro sciocco, parendo loro che e' confondesse quell'opera con due cose; l'una era il farla doppia, che sarebbe stato pur grandissimo e sconcio peso; l'altra il farla senza armadura: dall'altra parte Filippo, che tanti anni aveva speso negli studj per avere quest'opera, non sapeva che si fare, e fu tentato partirsi di Fiorenza più volte. Pure volendo vincere, gli bisognava armarsi di pacienza, avendo egli tanto di vedere, che conosceva i cervelli di quella città non stare molto fermi in un proposito. Averebbe potuto mostrare Filippo un modello piccolo che aveva sotto; ma non volle mostrarlo, avendo conosciuto la poca intelligenza de'consoli, l'invidia degli artefici, e la poca stabilità de'cittadini, che favorivan chi uno e chi l'altro, secondo che più piaceva a ciascuno. Ed io non me ne maraviglio, facendo in quella città professione ognuno di sapere in questo, quanto i maestri esercitati sanno; come che pochi siano quelli che veramente intendono: e ciò sia detto con pace di coloro che sanno. Quello, dunque, che Filippo non aveva potuto fare nel magistrato, cominciò a trattare in disparte; e favellando ora a questo consolo, ora a quell'Operajo, e similmente a molti cittadini, mostrando parte del suo disegno, li ridusse che si deliberarono a fare allogazione di questa opera o a lui o a uno di que'forestieri. Per la qual cosa, inanimati i consoli e gli Operaj e que'cittadini, si ragunarono tutti

insieme, e gli architetti disputarono di questa materia; ma furono con ragioni assai tutti abbattuti e vinti da Filippo: dove si dice che nacque la disputa dell'uovo in questa forma. Eglino arebbono voluto che Filippo avesse detto l'animo suo minutamente e mostro il suo modello, come avevan mostro essi il loro; il che non volle fare: ma propose questo a' maestri e forestieri e terrazzani, che chi fermasse in sur un marmo piano un uovo ritto, quello facesse la cupola, chè quivi si vedrebbe l'ingegno loro. Tolto dunque un uovo, tutti que' maestri si provarono per farlo star ritto, ma nessuno trovò il modo. Onde essendo detto a Filippo che lo fermasse, egli con grazia lo prese, e datogli un colpo del culo in sul piano del marmo, lo fece star ritto. Romoreggiando gli artefici, che similmente arebbono saputo fare essi, rispose loro Filippo, ridendo, che gli arebbono ancora saputo voltare la cupola, vedendo il modello o il disegno. E così fu risoluto ch'egli avesse carico di condurre questa opera, e dettogli che ne informasse meglio i consoli e gli Operaj.

Andatosene dunque a casa, in sur un foglio scrisse l'animo suo più apertamente che poteva, per darlo al magistrato, in questa forma:[1] Considerato le difficultà di questa fabbrica, magnifici signori Operaj, trovo che non si può per nessun modo volgerla tonda perfetta, atteso che sarebbe tanto grande il piano di sopra, dove va la lanterna, che mettendovi peso rovinerebbe presto. Però mi pare che quegli architetti che non hanno l'occhio all'eternità della fabbrica, non abbino amore alle memorie, nè sappiano per quel che elle si fanno. E però mi

[1] *Nell'anonimo autore (*Manetti*) della Vita del Brunellesco, la seguente relazione, che ei trasse dai libri dell'Opera del Duomo, ha la data del 1420.

† Manca bensì del bel proemio che si legge nel Vasari, da lui tolto forse dalla copia propria del Brunellesco. Dopo l'Anonimo, e il Baldinucci, la ripubblicò il Guasti nella citata operetta assai più corretta, secondo il testo che è nei libri dell'Opera, notando le differenze di lezione tra questo e quello dato dal Vasari.

risolvo girar di dentro questa volta a spicchi, come stanno le facce, e darle la misura e il sesto del quarto acuto;[1] perciocchè questo è un sesto che, girato, sempre pigne allo in su: e caricatolo con la lanterna, l'uno con l'altro la farà durabile. E vuole esser grossa nella mossa da piè braccia tre e tre quarti, e andare piramidalmente stringendosi di fuora per fino dove ella si serra, e dove ha essere la lanterna. E la volta vuole essere congiunta alla grossezza di braccia uno e un quarto.[2] Poi farassi dal lato di fuora un'altra volta, che da piè sia grossa braccia due e mezzo, per conservare quella di dentro dall'acqua; la quale anco piramidalmente diminuisca a proporzione, in modo che si congiunga al principio della lanterna, come l'altra, tanto che sia in cima la sua grossezza duoi terzi. Sia per ogni angolo uno sprone, che saranno otto in tutto, ed in ogni faccia due, cioè nel mezzo di quella, che vengono a essere sedici; e dalla parte di dentro e di fuori, nel mezzo di detti angoli in ciascheduna faccia siano due sproni, ciascuno grosso da piè braccia quattro. E lunghe vadino insieme le dette due volte, piramidalmente murate, insino alla sommità dell'occhio chiuso dalla lanterna, per eguale proporzione. Facciasi poi ventiquattro sproni con le dette volte murati intorno, e sei archi[3] di macigni forti e lunghi, bene sprangati di ferri, i quali sieno stagnati; e sopra detti macigni catene di ferro, che cinghino la detta volta con loro sproni. Hassi a murare di sodo senza vano nel principio l'altezza di braccia cinque ed un quarto, e dipoi seguitare gli sproni; e si dividino le volte. Il primo e secondo cerchio da piè sia rinforzato per tutto con macigni lunghi per il traverso, sicchè l'una volta e l'altra della cupola si posi in su i detti macigni. E nell'altezza d'ogni braccia nove,[4]

[1] † Nel Guasti, *quinto acuto.*
[2] † Nel Guasti, *braccia due e mezzo.*
[3] † Nel Guasti, *cerchi.*
[4] † Nel Guasti, *dodici.*

nelle dette volte siano volticciuole, tra l'uno sprone e l'altro, con catene di legno di quercia grosse, che leghino i detti sproni che reggono la volta di dentro; e siano coperte poi dette catene di quercia con piastre di ferro, per l'amor delle salite. Gli sproni murati tutti di macigni e di pietra forte, e similmente le facce della cupola tutte di pietra forte, legate con gli sproni fino all'altezza di braccia ventiquattro; e da indi in su si muri di mattoni, ovvero di spugna, secondo che si delibererà per chi l'avrà a fare, più leggieri che egli potrà.[1] Facciasi di fuori un andito sopra gli occhi, che sia di sotto ballatoio[2] con parapetti straforati d'altezza di braccia due,[3] all'avvenante di quelli delle tribunette di sotto; o veramente due anditi, l'uno sopra l'altro, in sur una cornice ben ornata; e l'andito di sopra sia scoperto. Le acque della cupola terminino in su una ratta di marmo larga un terzo, e getti l'acqua, dove[4] di pietra forte sarà murato sotto la ratta. Facciansi otto coste[5] di marmo agli angoli nella superficie della cupola di fuori, grossi come si richiede, ed alti un braccio sopra la cupola, scorniciato a tetto, largo braccia due, che vi sia del colmo e della gronda da ogni parte. Muovansi piramidali dalla mossa loro per infino alla fine. Murinsi le cupole nel modo di sopra, senza armadure per fino a braccia trenta; e da indi in su, in quel modo che sarà consigliato per quei maestri che l'avranno a murare: perchè la pratica insegna quel che si ha a seguire.

Finito che ebbe Filippo di scrivere quanto di sopra, andò la mattina al magistrato, e dato loro questo foglio, fu considerato da loro il tutto; e, ancorachè eglino non

[1] † Nel Guasti, *più leggieri che pietra.*

[2] † Meglio nel Guasti, *che sia di sotto imbeccatellato.*

[3] † Manca *in circa*, che è nel Guasti.

[4] † Male *dove*, che non dà senso. Deve dire *in docce*, com'è nel Guasti.

[5] † Nel Guasti, *creste.*

ne fussino capaci, vedendo la prontezza dell'animo di Filippo e che nessuno degli altri architetti non andava con miglior gambe, per mostrare egli una sicurtà manifesta nel suo dire col replicare sempre il medesimo in sì fatto modo, che pareva certamente che egli ne avesse volte dieci; tiratisi da parte i consoli, consultarono di dargliene, ma che avrebbono voluto vedere un poco di sperienza come si poteva volger questa volta senza armadura, perchè tutte l'altre cose approvavano.[1] Al qual desiderio fu favorevole la fortuna; perchè, avendo già voluto Bartolommeo Barbadori far fare una cappella in Santa Filicita, e parlatone con Filippo, egli v'aveva messo mano, e fatto voltar senza armadura quella cappella che è nello entrare in chiesa a man ritta,[2] dove è la pila dell'acqua santa pur di sua mano; e similmente in quei dì ne fece voltare un'altra in Santo Iacopo sopr'Arno, per Stiatta Ridolfi, allato alla cappella dell'altar maggiore: le quali furono cagione che gli fu dato più credito che alle parole. E così assicurati i consoli e gli Operaj per lo scritto e per l'opera che avevano veduta, gli allogarono la cupola, facendolo capomaestro principale per partito di fave. Ma non gliene obbligarono se non braccia dodici di altezza,

[1] In una deliberazione estratta da'libri dell'Opera di Santa Maria del Fiore, e riportata dal Nelli nella sua descrizione di questo tempio, è inclusa una relazione del Brunelleschi, per la quale ci conferma che la cupola fu fatta senza centine; ed ove, fra le altre cose relative al modo tenuto in edificarla, si legge: « Ancora si faccia fare mattoni grandi di peso libbre 25 insino 30 l'uno, e non di più peso, i quali si murino con quello spinapesce sarà deliberato per chi l'avrà a condurre. E dal lato della volta dentro si ponga per parapetto assi, che tengano la veduta a'maestri per più sicurtà, e murisi con gualandrino sì dentro e sì di fuori ».

[2] Nell'ultima rimodernazione della chiesa la cupoletta della citata cappella fu demolita, perchè superava l'altezza del coretto per uso della Corte, costruito sopra le cappelle laterali alla porta.

† È da avvertire che l'Anonimo (il Manetti) e il Baldinucci dicono che la cupoletta fatta dal Brunellesco per saggio di quella di Santa Maria del Fiore era alla cappella Ridolfi in Sant'Jacopo sopr'Arno, la quale fu distrutta nel 1709, e che l'altra che non fu demolita, ma anzi è tuttora in essere in Santa Felicita alla cappella Barbadori, oggi Capponi, fu costruita dal Brunellesco alcun tempo dopo.

dicendogli che volevano vedere come riusciva l'opera; e che riuscendo com'egli diceva loro, non mancherebbono fargli allogagione del resto.[1] Parve cosa strana a Filippo il vedere tanta durezza e diffidenza ne'consoli e Operaj; e se non fusse stato che sapeva che egli era solo per condurla, non ci avrebbe messo mano. Pur come disideroso di conseguire quella gloria, la prese, e di condurla a fine perfettamente si obbligò. Fu fatto copiare il suo foglio in su un libro, dove il provveditore teneva i debitori e i creditori de'legnami e de'marmi, con l'obbligo suddetto; facendogli la provvisione medesima per partito di quelle paghe che avevano fino allora date agli altri capimaestri. Saputasi l'allogazione fatta a Filippo per gli artefici e per i cittadini, a chi pareva bene e a chi male; come sempre fu il parere del popolo e degli spensierati e degli invidiosi. Mentre che si faceva le provvisioni per cominciare a murare, si destò su una setta fra artigiani e cittadini, e fatto testa a'consoli e agli Operaj, dissono che si era corsa la cosa, e che un lavoro simile a questo non doveva esser fatto per consiglio di un solo; e che se eglino fussin privi di uomini eccellenti, come eglino ne avevano abbondanza, saria da perdonare loro; ma che non passava con onore della città, perchè

[1] *Giusta l'Anonimo, in luogo di 12 braccia, come scrive il Vasari, ne avrebbero allogate al Brunellesco 14, con la provvisione di 36 fiorini di suggello all'anno; e aggiunge, *che mai più a capo maestro dell' Opera insino a quel tempo non s'era dato meno.*

† Oltre il Brunellesco si trova ne' libri dell'Opera, che nel 1418 e 19 fecero modelli per la cupola, Giovanni d'Ambrogio capomaestro di Santa Maria del Fiore, Manno di Benincasa, legnajuolo, Matteo di Lionardo detto Matteaccio da Firenze, e Vito da Pisa, maestri, Lorenzo Ghiberti, Piero d'Antonio detto Fannulla, legnajuolo, Piero da Santa Maria in Monte, legnajuolo, che ne fece due, Bruno di ser Lapo Mazzei, orefice, Leonarduzzo di Piero legnajuolo, Forzore di Niccolò di Luca Spinelli, orafo, Ventura di Tuccio e Matteo di Cristoforo, legnajuoli e compagni, Bartolommeo d'Jacopo e Simone d'Antonio scarpellini e legnajuoli senesi, Michele di Niccolò Dini detto lo Scalcagna, scaltore, Giuliano d'Arrigo detto Pesello, pittore. Di più si legge ne'detti libri che un altro modello della cupola di mattoni e calcina e senza alcuna armatura fu fatto e murato dal Brunellesco, da Donatello e da Nanni d'Antonio di Banco.

venendo qualche disgrazia, come nelle fabbriche suole alcuna volta avvenire, potevano essere biasimati, come persone che troppo gran carico avessino dato a un solo, senza considerare il danno e la vergogna che al pubblico ne potrebbe risultare; e che però per affrenare il furore di Filippo era bene aggiugnerli un compagno. Era Lorenzo Ghiberti venuto in molto credito per aver già fatto esperienza del suo ingegno nelle porte di San Giovanni: e che e' fusse amato da certi che molto potevano nel governo, si dimostrò assai chiaramente; perchè nel vedere tanto crescere la gloria di Filippo, sotto spezie di amore e di affezione verso quella fabbrica, operarono di maniera appresso de' consoli e degli Operaj, che fu unito compagno di Filippo in quest'opera.[1] In quanta disperazione e amaritudine si trovassi Filippo, sentendo quel che avevano fatto gli Operaj, si conosce da questo, ch' e' fu per fuggirsi da Fiorenza; e se non fussi stato Donato e Luca Dalla Robbia che lo confortavano, era per uscire fuor di sè. Veramente empia e crudel rabbia è quella di coloro che accecati dall' invidia pongono a pericolo gli onori e le belle opere per la gara dell' ambizione: da loro certo non restò, che Filippo non ispezzasse i modelli, abbruciasse i disegni, e in men di mezz'ora precipitasse tutta quella fatica che aveva condotta in tanti anni. Gli Operaj, scusatisi prima con Filippo, lo confortarono a andare innanzi, chè lo inventore ed autore di tal fabbrica era egli e non altri; ma tuttavolta fecero a Lorenzo il medesimo salario che a Filippo. Fu seguitato l'opera con poca voglia di lui, conoscendo avere a durare le fatiche ch' e' ci faceva, e poi avere a dividere

[1] † Con deliberazione de' 16 aprile 1420 furono eletti provveditori della cupola il Brunelleschi, il Ghiberti e Batista d'Antonio, capomaestro del Duomo, col salario di tre fiorini d'oro al mese. E nel caso che que' tre morissero o rinunziassero l'ufficio, elessero, in luogo del Brunellesco, Giuliano d'Arrigo detto Pesello, e in luogo del Ghiberti e di Batista, messer Giovanni di Gherardo da Prato.

l'onore e la fama a mezzo con Lorenzo. Pure messosi in animo che troverebbe modo che non durerebbe troppo in quest'opera, andava seguitando insieme con Lorenzo, nel medesimo modo che stava lo scritto dato agli Operaj. Destossi in questo mentre nell'animo di Filippo un pensiero di volere fare un modello che ancora non se ne era fatto nessuno; e così messo mano, lo fece lavorare a un Bartolommeo legnaiuolo che stava dallo Studio.[1] Ed in quello, come il proprio, misurato appunto in quella grandezza, fece tutte le cose difficili, come scale alluminate e scure, e tutte le sorti de' lumi, porte, e catene, e speroni; e vi fece un pezzo d'ordine del ballatoio. Il che avendo inteso Lorenzo, cercò di vederlo; ma perchè Filippo gliene negò, venutone in collera, diede ordine di fare un modello egli ancora, acciocchè e' paresse che il salario che tirava non fusse vano, e che ci fusse per qualcosa. De' quali modelli, quel di Filippo fu pagato lire cinquanta e soldi quindici, come si trova in uno stanziamento al libro di Migliore di Tommaso, a dì 3 di ottobre nel 1419; e a uscita di Lorenzo Ghiberti, lire trecento per fatica e spesa fatta nel suo modello: causato ciò dall'amicizia e favore che egli aveva, più che da utilità o bisogno che ne avesse la fabbrica.[2]

Durò questo tormento in su gli occhi di Filippo per fino al 1426, chiamando coloro Lorenzo parimente che

[1] † Questo Bartolommeo legnajuolo detto dallo Studio per aver bottega quivi presso, crediamo che fosse Bartolommeo di Marco; ma egli lavorò nel modello del Ghiberti. Colui che ajutò nel suo il Brunellesco fu invece Bartolommeo di Francesco. (Vedi GUASTI, *La Cupola di Santa Maria del Fiore*, già cit. a pag. 21 e 28).

[2] † Nel libro di Migliorino di Tommaso Guidotti sostituto camarlingo dell'Opera, gli stanziamenti di cinquanta lire e 15 soldi al Brunellesco per rimborso delle spese da lui fatte nel modello della cupola sono degli 11 di luglio e del 12 d'agosto 1419; e quello di trecento lire al Ghiberti per il suo è invece dell'11 del detto agosto. La differenza della somma stanziata a' due artefici nasceva da questo: che il Brunellesco era rimborsato solamente del lavoro della lanterna e dell'andito aggiunto al suo modello, ed al Ghiberti si pagava la fatica e la spesa durata nella intiera costruzione del modello della cupola da lui fatto.

Filippo inventori: lo qual disturbo era tanto potente nell'animo di Filippo, che egli viveva con grandissima passione. Fatto adunque varie e nuove immaginazioni, deliberò al tutto di levarselo dattorno, conoscendo quanto e' valesse poco in quell'opera. Aveva Filippo fatto voltare già intorno la cupola, fra l'una volta e l'altra, dodici braccia, e quivi avevano a mettersi su le catene di pietra e di legno; il che per essere cosa difficile, ne volle parlare con Lorenzo, per tentare se egli avesse considerato questa difficultà. E trovollo tanto digiuno circa lo avere pensato a tal cosa, che e' rispose che la rimetteva in lui, come inventore. Piacque a Filippo la risposta di Lorenzo, parendogli che questa fusse la via di farlo allontanare dall'opera, e da scoprire che non era di quella intelligenza che lo tenevano gli amici suoi, ed il favore che lo aveva messo in quel luogo. Dopo, essendo già fermi tutti i muratori dell'opera, aspettavano di dovere incominciare sopra le dodici braccia, e fare le volte, e incatenarle. Essendosi cominciato a strignere la cupola da sommo (per lo che fare erano forzati fare i ponti, acciocchè i manovali e muratori potessero lavorare senza pericolo; attesochè l'altezza era tale, che solamente guardando all'ingiù faceva paura e sbigottimento a ogni sicuro animo); stavasi dunque dai muratori e dagli altri maestri ad aspettare il modo della catena e de' ponti; nè risolvendosi niente per Lorenzo nè per Filippo, nacque una mormorazione fra i muratori e gli altri maestri, non vedendo sollecitare come prima: e perchè essi, che povere persone erano, vivevano sopra le lor braccia, e dubitavano che nè all'uno nè all'altro bastasse l'animo di andare più su con quell'opera; il meglio che sapevano e potevano andavano trattenendosi per la fabbrica, ristoppando e ripulendo tutto quel che era murato fino allora.

Una mattina infra le altre, Filippo non capitò al lavoro, e fasciatosi il capo entrò nel letto; e continuamente

gridando, si fece scaldare taglieri e panni con una sollecitudine grande, fingendo avere mal di fianco. Inteso questo i maestri, che stavano aspettando l'ordine di quel che avevano a lavorare, dimandarono a Lorenzo quello che avevano a seguire. Rispose che l'ordine era di Filippo, e che bisognava aspettare lui. Fu chi gli disse: Oh non sai tu l'animo suo? Sì, disse Lorenzo, ma non farei niente senza esso. E questo lo disse in escusazion sua, chè non avendo visto il modello di Filippo, e non gli avendo mai dimandato che ordine e' volesse tenere, per non parere ignorante, stava sopra di sè nel parlare di questa cosa, e rispondeva tutte parole dubbie, massimamente sapendo essere in questa opera contro la volontà di Filippo. Al quale durato già più di due giorni il male, e andato a vederlo il provveditore dell'opera e assai capomaestri muratori, di continuo gli domandavano che dicesse quello che avevano a fare. Ed egli: Voi avete Lorenzo; faccia un poco egli: nè altro si poteva cavare. Laonde, sentendosi questo, nacque parlamenti e giudizj di biasimo grandi sopra questa opera. Chi diceva che Filippo si era messo nel letto per il dolore che non gli bastava l'animo di voltarla, e che si pentiva di essere entrato in ballo: ed i suoi amici lo difendevano, dicendo essere, seppure era, il dispiacere, la villania dell'avergli dato Lorenzo per compagno; ma che il suo era mal di fianco, causato dal molto faticarsi per l'opera. Così dunque romoreggiandosi, era fermo il lavoro, e quasi tutte le opere de' muratori e scarpellini si stavano, e mormorando contro a Lorenzo, dicevano: Basta che egli è buono a tirare il salario, ma a dare ordine che si lavori no: o se Filippo non ci fusse, o se egli avesse mal lungo, come farebbe egli? che colpa è la sua, se egli sta male? Gli Operaj, vistosi in vergogna per questa pratica, deliberarono d'andare a trovar Filippo; e arrivati, confortatolo prima del male, gli dicono in quanto disordine si

trovava la fabbrica, ed in quanto travaglio gli avesse messo il mal suo. Per il che Filippo, con parole appassionate e dalla finzione del male e dall'amore dell'opera: Oh non ci è egli, disse, Lorenzo? che non fa egli? io mi maraviglio pur di voi. Allora gli risposono gli Operaj: E' non vuol far niente senza te. Rispose loro Filippo: lo farei ben io senza lui. La qual risposta argutissima e doppia bastò loro; e partiti, conobbono che egli aveva male di voler far solo. Mandarono, dunque, amici suoi a cavarlo del letto, con intenzione di levar Lorenzo dell'opera. E così venuto Filippo in su la fabbrica, vedendo lo sforzo del favore in Lorenzo, e che egli arebbe il salario senza far fatica alcuna, pensò a un altro modo per scornarlo e per pubblicarlo interamente per poco intendente in quel mestiero; e fece questo ragionamento agli Operaj, presente Lorenzo: Signori Operaj, il tempo che ci è prestato di vivere, se egli stesse a posta nostra come il poter morire, non è dubbio alcuno che molte cose che si cominciano resterebbono finite, dove elleno rimangono imperfette. Il mio accidente del male che ho passato poteva tormi la vita e fermare quest'opera: però, acciocchè se mai io più ammalassi, o Lorenzo, che Dio ne lo guardi, possa l'uno o l'altro seguitare la sua parte, ho pensato che, così come le signorie vostre ci hanno diviso il salario, ci dividano ancora l'opera, acciocchè spronati dal mostrare ognuno quel che sa, possa sicuramente acquistare onore ed utile appresso a questa repubblica. Sono adunque due cose le difficili che al presente si hanno a mettere in opera: l'una è i ponti, perchè i muratori possano murare, che hanno a servire dentro e di fuori della fabbrica, dov'è necessario tener su uomini, pietre e calcina, e che vi si possa tener su la burbera da tirar pesi, e simili altri strumenti; e l'altra è la catena che si ha a mettere sopra le dodici braccia, che venga legando le otto facce della cupola, ed incatenando la fabbrica, che

tutto il peso che di sopra si pone, stringa e serri di maniera, che non sforzi o allarghi il peso, anzi egualmente tutto lo edifizio resti sopra di sè. Pigli Lorenzo, adunque, una di queste parti, quale egli più facilmente creda eseguire; chè io l'altra senza difficultà mi proverò di condurre, acciò non si perda più tempo. Ciò udito, fu sforzato Lorenzo non ricusare per l'onore suo uno di questi lavori; e ancora che mal volentieri lo facesse, si risolvè a pigliar la catena, come cosa più facile, fidandosi ne' consigli de' muratori, ed in ricordarsi che nella volta di San Giovanni di Fiorenza era una catena di pietra, dalla quale poteva trarne parte, se non tutto l'ordine. E così l'uno messo mano a' ponti, l'altro alla catena, l'uno e l'altro finì. Erano i ponti di Filippo fatti con tanto ingegno e industria, che fu tenuto veramente in questo il contrario di quello che per lo addietro molti si erano immaginati;[1] perchè così sicuramente vi lavoravano i maestri e tiravano pesi e vi stavano sicuri, come se nella piana terra fussino; e ne rimase i modelli di detti ponti nell' Opera. Fece Lorenzo in una delle otto facce la catena con grandissima difficultà; e finita, fu dagli Operaj fatta vedere a Filippo, il quale non disse loro niente. Ma con certi amici suoi ne ragionò, dicendo che bisognava altra legatura che quella, e metterla per altro verso che non avevano fatto, e che al peso che vi andava sopra non era suffiziente, perchè non stringeva tanto che fusse abbastanza; e che la provvisione che si dava a Lorenzo, era insieme con la catena, che egli aveva fatta murare, gittata via.

Fu inteso l'umore di Filippo, e gli fu commesso che e' mostrasse come si arebbe a fare che tal catena ado-

[1] *Il disegno originale di questo ponte esisteva nella libreria del senatore Giovan Battista Nelli, e fu da lui pubblicato in intaglio per la prima volta nei suoi *Discorsi di architettura*, l'anno 1753. Un altro disegno si vede nella *Metropolitana Fiorentina illustrata* (Firenze, 1820).

perasse.[1] Onde, avendo egli già fatto disegni e modelli, subito gli mostrò; e veduti dagli Operaj e dagli altri maestri, fu conosciuto in che errore erano cascati per favorire Lorenzo: e volendo mortificare questo errore e mostrare che conoscevano il buono, feciono Filippo governatore e capo a vita di tutta la fabbrica, e che non si facesse cosa alcuna in quell'opera se non il voler suo.[2] E per mostrare di riconoscerlo, gli donarono cento fiorini stanziati per i consoli ed Operaj sotto dì 13 d'agosto 1423, per mano di Lorenzo Paoli notaio dell'Opera, a uscita di Gherardo di messer Filippo Corsini; e gli feciono provvisione, per partito di fiorini cento l'anno, per sua provvisione a vita.[3] Così dato ordine a far camminar la fabbrica, la seguitava con tanta obbedienza e con tanta accuratezza, che non si sarebbe murata una pietra, che non l'avesse voluta vedere. Dall'altra parte Lorenzo, trovandosi vinto e svergognato, fu da'suoi amici favorito ed aiutato talmente, che tirò il salario, mostrando che non poteva esser casso per insino a tre anni di poi. Fa-

[1] † Al Brunellesco furono pagati cento fiorini d'oro a'27 agosto del 1423, per fatica durata in costruire il modello della catena della cupola, e per più altri artificj da lui fatti nell'Opera. Avevano fatto un modello per la detta catena anche Giuliano d'Arrigo detto Pesello, pittore, e messer Giovanni di Gherardo da Prato. Si trova parimente ne'libri dell'Opera del Duomo che a'7 di gennajo del 1428 è data facoltà al Brunellesco e a Batista d'Antonio capomaestro, di potere allogare a fare un'altra catena di macigni disegnata dal detto Brunellesco e dal Ghiberti.

[2] † Nel 4 di febbrajo 1425 il Brunellesco fu confermato provveditore sopra la cupola insieme col Ghiberti, il quale gli fu compagno con varie interruzioni fino a tutto il giugno del 1446. La elezione del Brunellesco in solo provveditore della cupola è del 13 aprile 1443. Quanto al suo salario egli da tre fiorini al mese salì a cinquanta, e poi a cento all'anno: mentre il Ghiberti continuò sempre ad avere lo stesso stipendio de'tre fiorini.

[3] * Vi ha non poca diversità nell'Anonimo; perciocchè egli scrive, come fino all'anno 1426 Filippo e Lorenzo avessero soltanto tre fiorini il mese di provvisione: che in detto anno a Filippo si aumentasse fino a fiorini otto e un terzo; ma a Lorenzo si dessero sempre fiorini tre il mese, e nel 1427 finisse il suo salario. Aggiunge appresso, che nel detto anno 1426 la provvisione del Brunellesco fosse portata a 100 fiorini l'anno *a vita*. (Vedi ivi, a pag. 326 e 330).

ceva Filippo di continuo, per ogni minima cosa, disegni e modelli di castelli da murare ed edifizj da tirar pesi. Ma non per questo restavano alcune persone malotiche, amici di Lorenzo, di farlo disperare, con tutto il dì farli modelli contro per concorrenza; intanto che ne fece uno maestro Antonio da Verzelli,[1] e altri maestri, favoriti e messi innanzi ora da questo cittadino ed ora da quel-l'altro, mostrando la volubilità loro, il poco sapere e il manco intendere, avendo in man le cose perfette, e mettendo innanzi le imperfette e disutili. Erano già le catene finite intorno intorno all'otto facce, ed i muratori inanimati lavoravano gagliardamente; ma sollecitati da Filippo più che 'l solito, per alcuni rabbuffi avuti nel murare e per le cose che accadevano giornalmente, se lo erano recato a noia: onde mossi da questo e da invidia, si strinsono insieme i capi facendo setta, e dissono che era faticoso lavoro e di pericolo, e che non volevan volgerla senza gran pagamento, ancorchè più del solito loro fusse stato cresciuto; pensando per cotal via di vendicarsi con Filippo, e fare a sè utile. Dispiacque agli Operaj questa cosa, ed a Filippo similmente; e pensatovi su, prese partito un sabato sera di licenziarli tutti. Coloro vistisi licenziare e non sapendo che fine avesse ad avere questa cosa, stavano di mala voglia: quando il lunedì seguente messe in opera Filippo dieci Lombardi, e con lo star quivi presente dicendo: fa' qui così, e fa' qua, gl'istruì in un giorno tanto, che ci lavorarono molte settimane. Dall' altra parte i muratori, veggendosi licenziati e tolto il lavoro, e fattoli quello scorno, non avendo lavori tanto utili quanto quello, messono mezzani a Filippo, che ritornerebbono volentieri, raccoman-

[1] † Era legnajuolo al servizio dell'Opera del Duomo, e si trova che nel 1423 a'15 d'aprile ebbe un fiorino per sua fatica e provisione di aver trovato un ingegno per fare il castello da tirar su pesi nel lavoro della cupola.

dandosi quanto e' potevano. Così li tenne molti dì in su la corda del non li voler pigliare; poi li rimesse con minor salario che eglino non avevano in prima: e così dove pensarono avanzare, persono; e con il vendicarsi contro a Filippo, feciono danno e villania a se stessi. Erano già fermi i romori, e venuto tuttavia considerando, nel veder volger tanto agevolmente quella fabbrica, l'ingegno di Filippo; e si teneva già per quelli che non avevano passione, lui aver mostrato quell'animo che forse nessuno architetto antico o moderno nell'opere loro aveva mostro; e questo nacque, perchè egli cavò fuori il suo modello, nel quale furono vedute per ognuno le grandissime considerazioni che egli aveva immaginatosi nelle scale, nei lumi dentro e fuori, che non si potesse percuotere nei bui per le paure; e quanti diversi appoggiatoi di ferri, che per salire dove era la ertezza erano posti, con considerazione ordinati: oltra che egli aveva per fin pensato ai ferri per fare i ponti di dentro, se mai si avesse a lavorarvi o musaico o pitture; e similmente, per aver messo nei luoghi men pericolosi le distinzioni degli smaltitoi dell'acque, dove elle andavano coperte e dove scoperte; e seguitando con ordine buche e diversi apertoi, acciocchè i venti si rompessino, e i vapori insieme con i tremoti non potessino far nocumento, mostrò quanto lo studio nel suo stare a Roma tant'anni gli avesse giovato. Appresso considerando quello che egli aveva fatto nelle augnature, incrostature, commettiture e legazioni di pietre, faceva tremare e temere a pensare che un solo ingegno fusse capace di tanto, quanto era divenuto quel di Filippo. Il quale di continuo crebbe talmente, che nessuna cosa fu quantunque difficile e aspra, la quale egli non rendesse facile e piana; e lo mostrò nel tirare i pesi per via di contrappesi e ruote, chè un sol bue tirava quanto arebbono appena tirato sei paia. Era già cresciuta la fabbrica tanto alto, che era uno

sconcio grandissimo, salito che uno vi era, innanzi che si venisse in terra; e molto tempo perdevano i maestri nello andare a desinare e bere, e gran disagio per il caldo del giorno pativano. Fu adunque trovato da Filippo ordine che si aprissero osterie nella cupola con le cucine, e vi si vendesse il vino; e così nessuno si partiva dal lavoro, se non la sera; il che fu a loro comodità, ed all'opera utilità grandissima. Era sì cresciuto l'animo a Filippo, vedendo camminar l'opera forte e riuscire con felicità, che di continuo si affaticava; ed egli stesso andava alle fornaci dove si spianavano i mattoni, e voleva vedere la terra e impastarla, e cotti che erano, li voleva scerre di sua mano con somma diligenza. E nelle pietre, agli scarpellini, guardava se vi erano peli dentro, se eran dure, e dava loro i modelli delle ugnature e commettiture, di legname e di cera, o così fatti di rape; e similmente facea de' ferramenti ai fabbri. E trovò il modo de' gangheri col capo e degli arpioni, e facilitò molto l'architettura: la quale certamente per lui si ridusse a quella perfezione che forse ella non fu mai appresso i Toscani.

Era l'anno 1423[1] Firenze in quella felicità ed allegrezza che poteva essere, quando Filippo fu tratto per il quartiere di San Giovanni, per maggio e giugno, dei Signori, essendo tratto per il quartiere di Santa Croce gonfaloniere di giustizia Lapo Niccolini: e se si trova registrato nel Priorista Filippo di ser Brunellesco Lippi, niuno se ne dee maravigliare, perchè fu così chiamato da Lippo suo avolo, e non de' Lapi, come si doveva: la qual cosa si vede nel detto Priorista che fu usata in infiniti altri, come ben sa chi l'ha veduto, o sa l'uso di que' tempi. Esercitò Filippo quell'uffizio, e così altri magistrati che ebbe nella sua città, ne' quali con un giudizio

[1] ‡ Leggi 1425, come si trova ne' Prioristi.

gravissimo sempre si governò.[1] Restava a Filippo, vedendo cominciare a chiudere le due volte verso l'occhio dove già aveva a cominciare la lanterna (sebbene egli aveva fatto a Roma ed in Fiorenza più modelli di terra e di legno dell'uno e dell'altro, che non s'erano veduti), a risolversi finalmente, quale e' volesse mettere in opera. Per il che, deliberatosi a terminare il ballatoio, ne fece diversi disegni che nell'Opera rimasono dopo la morte sua, i quali dalla trascurataggine di quei ministri sono oggi smarriti.[2] Ed ai tempi nostri, perchè si finisse, si fece un pezzo dell'una dell'otto facce:[3] ma perchè disuniva da quell'ordine, per consiglio di Michelagnolo Buonarroti,[4] fu dismesso e non seguitato.

[1] *Due anni innanzi che il Brunellesco giungesse al termine della sua opera e de' suoi travagli, ebbe a patire un grave affronto da' Consoli dell'Arte de' Maestri. Vedendo essi che egli conduceva la fabbrica della cupola senza curarsi di pagare la tassa annuale, cui, oltre alla matricola, era obbligato ogni artefice che esercitar volesse la propria artè, lo fecero catturare e metter prigione. Ciò saputosi dagli Operaj e sdegnatisene, immantinente si radunarono, e con solenne decreto ordinarono che fosse liberato il Brunellesco, e posti in carcere i Consoli dell'Arte: il che fu eseguito. Una tale particolarità vien narrata dal solo Baldinucci, il quale trovò e stampò l'atto autentico di questo decreto, che è de' 20 agosto 1434. (Vedi Moreni, *Due Vite del Brunellesco* ecc., pag. 274-76).

† Questo decreto fu ripubblicato dal Guasti nella sua opera cit., pag. 54, facendolo seguire da altri due; l'uno del 26 agosto col quale si delibera che sia sollecitato il Capitano del Popolo a ritenere nel suo palazzo, ad istanza degli Operaj, Rinaldo di Silvestro console dell'Arte de' Maestri, catturato per quel che la detta Arte aveva fatto a Filippo di ser Brunellesco; e l'altro del 31 agosto, col quale si ordina che il detto Rinaldo sia liberato dalla cattura, avendo l'Arte fatto rilasciare il Brunellesco.

[2] Di tanti suoi modelli, disegni ecc., oggi rimangon nell'Opera un modello in legno della cupola esterna e del sottoposto tamburo; un altro dimostrante una parte della scala praticata fra la cupola esterna e l'interna; uno dei magazzini fatti al disotto del tamburo già detto; e due di taglie a 18 bronzine, per tirar su i pesi coi canapi. Fra tutti questi modelli avvene pur uno piccolo, ma ben conservato, della lanterna; il quale non può esser quello già presentato dal Brunellesco, poichè manca della scala fatta nel vuoto d'un pilastro, e di tutto ciò che servirebbe a mostrare l'interna costruzione.

[3] Dalla parte di scirocco, verso la casa Guadagni, oggi Riccardi, con disegno di Baccio d'Agnolo.

[4] Che, sopraggiunto da Roma, ne fece un romor grande, chiamandolo, dicesi, una gabbia da grilli. E tale veramente dee sembrare al confronto del ma-

Fece anco di sua mano Filippo un modello della lanterna a otto facce, misurato alla proporzione della cupola; che nel vero per invenzione e varietà ed ornato riuscì molto bello. Vi fece la scala da salire alla palla, che era cosa divina; ma perchè aveva turato Filippo con un poco di legno commesso di sotto dove s'entra, nessuno se non egli sapeva la salita. Ed ancora che e' fusse lodato, ed avesse già abbattuto l'invidia e l'arroganza di molti, non potè però tenere nella veduta di questo modello, che tutti i maestri che erano in Fiorenza non si mettessero a farne in diversi modi; e fino a una donna di casa Gaddi ardì concorrere in giudizio con quello che aveva fatto Filippo.[1] Egli nientedimeno tuttavia si rideva dell'altrui prosunzione: e fugli detto da molti amici suoi, che ei non dovesse mostrare il modello suo a nessun artefice, acciocchè eglino da quello non imparassero; ed esso rispondeva loro che non era se non un solo il vero modello, e gli altri erano vani. Alcuni altri maestri avevano nel loro modello posto delle parti di quel di Filippo; ai quali, nel vederlo, Filippo diceva: quest'altro modello che co-

gnifico ornato del tamburo della gran cupola vaticana. Anzi tale pur sembra al confronto della parte ignuda che gli corrisponde nella cupola nostra; come può vedersi nella citata *Metropolitana Fiorentina illustrata*.

[1] *Sei furon gli artefici che presentarono il modello della lanterna: Lorenzo di Bartolo (Ghiberti), Antonio Manetti (di costui vedi buone notizie raccolte dal Gaye nel suo *Carteggio* ecc. I, 167, 169-71, 194, 195, 239), Bruno di ser Lapo Mazzei, Domenico Stagnajo (forse quel Domenico di Matteo che andò col Brunellesco a Lucca), e finalmente Filippo di ser Brunellesco, il quale riportò la palma su tutti. Così nella deliberazione presa dagli Operaj nel 31 dicembre 1436. (Vedi la *Metropolitana Fiorentina illustrata*, p. 29-32). Tra questi concorrenti, uno ve ne ha del quale sin ora non avevamo altra notizia. È questi Bruno di ser Lapo Mazzei, orafo fiorentino, al quale, nel 1444, per giudizio e consiglio di Lorenzo Ghiberti e del Brunellesco, fu dato a compiere il graticolato di bronzo che ricinge la cappella della Sacra Cintola della Cattedrale di Prato; lavoro stupendo, già fino dal 1438 incominciato dallo scultore fiorentino Tommaso di Bartolommeo detto Masaccio (del quale abbiamo parlato nella Vita di Luca Della Robbia, nota 1, pag. 172, e nella Vita di Masaccio, pag. 291, nota 2), ed ultimato dentro lo spazio di tre anni, cioè dal 1461 al 1464, da Pasquino di Matteo da Montepulciano. Dobbiamo saper grado di queste notizie all'autore della citata *Descrizione della Cattedrale di Prato*; Prato, 1846, in-8.

stui farà, sarà il mio proprio. Era da tutti infinitamente lodato; ma solo non ci vedendo la salita per ire alla palla opponevano che fusse difettoso. Conclusero nondimeno gli Operaj di fargli allogazione di detta opera, con patto però che mostrasse loro la salita: per il che Filippo, levato nel modello quel poco di legno che era da basso, mostrò in un pilastro la salita che al presente si vede in forma di una cerbottana vota, e da una banda un canale con staffe di bronzo, dove l'un piede e poi l'altro ponendo, s'ascende in alto. E perchè non ebbe tempo di vita, per la vecchiezza, di potere tal lanterna veder finita, lasciò per testamento, che tal come stava il modello murata fosse, e come aveva posto in iscritto: altrimenti, protestava che la fabbrica ruinerebbe, essendo volta in quarto acuto, che aveva bisogno che il peso la caricasse per farla più forte. Il qual edifizio non potè egli innanzi la morte sua veder finito, ma sì bene tiratone su parecchie braccia.[1] Fece ben lavorare e condurre quasi tutti i marmi che vi andavano: de' quali, nel vederli condotti, i popoli stupivano che fusse possibile ch'egli volesse che tanto peso andasse sopra quella volta. Ed era opinione di molti ingegnosi, ch'ella non fusse per reggere; e pareva loro una gran ventura ch'egli l'avesse condotta in sin quivi, e che egli era un tentare Dio a caricarla sì forte. Filippo sempre se ne rise; e preparate tutte le macchine e tutti gli ordigni che avevano a servire a murarla, non perse mai tempo con la mente di antivedere, preparare, provvedere a tutte le minuterie,

[1] *La prima pietra della lanterna fu posta su nel 1445, e fu benedetta da Sant'Antonino; l'ultima nel 1461, e fu benedetta dall'arcivescovo Giovanni Neroni, presenti il Capitolo e la Signoria col Gonfaloniere. (MORENI, *Due Vite del Brunellesco* ecc., pag. 278 in nota).

† Che la prima pietra della lanterna fosse posta su nel 1445 è affermato dal Baldinucci, ma i libri dell'Opera non ne parlano. Che fosse benedetta da Sant'Antonino non è credibile, essendochè egli prese possesso dell'arcivescovado di Firenze il 13 di marzo 1446 (st. c.).

infino che non si scantonassino i marmi lavorati nel tirarli su: tanto che si murarono tutti gli archi de' tabernacoli co' castelli di legname; e del resto, come si disse, v'erano scritture e modelli. La quale opera quanto sia bella, ella medesima ne fa fede; per essere d'altezza dal piano di terra a quello della lanterna braccia centocinquantaquattro,[1] e tutto il tempio della lanterna braccia trentasei, la palla di rame braccia quattro, la croce braccia otto, in tutto braccia dugentodue:[2] e si può dir certo, che gli antichi non andarono mai tanto alto con le lor fabbriche; nè si messono a un rischio tanto grande, ch'eglino volessino combattere col cielo, come par veramente ch'ella combatta, veggendosi ella estollere in tant'altezza, che i monti intorno a Fiorenza paiono simili a lei.[3] E nel vero pare che il cielo ne abbia invidia, poichè di continuo le saette tutto il giorno la percuotono.[4] Fece Filippo, mentre che quest'opera si la-

[1] Il braccio toscano (ch'è l'antico piede romano, raddoppiato per maggior comodo) equivale a piedi uno, pollici nove, e linee sei di Parigi. — *Le misure date dal Vasari differiscono di sei braccia da quelle date dal Fantozzi, il quale pone d'altezza braccia 196.

[2] La palla, insieme con la croce ecc. (opera di Andrea Verrocchio, del quale si ha la Vita più oltre), fu collocata al suo posto ventitrè anni dopo la morte del Brunelleschi: ma essa nel 1601 venne atterrata da un fulmine, e in seguito rifatta un poco più grande.

[3] Essa eccede di quattro braccia l'altezza, e d'altrettante la circonferenza della cupola vaticana; e benchè retta da otto soli costoloni, onde riesce assai più svelta dell'altra che ha sedici sproni di rinfianco, riesce pure assai più solida. Quindi per sostenersi mai non ebbe d'uopo di cerchj di ferro nè dell'opera di tanti ingegneri che stamparono su tal particolare volumi di controversie. Vedi il *Tempio Vaticano* del Fontani, i *Discorsi d'Architettura* del Nelli ecc. ecc.

[4] Nella *Metropolitana illustrata* ecc. di G. Del Rosso trovasi l'enumerazione delle percosse più terribili che la cupola ebbe dai fulmini fino a quella del 1776, che rovesciò parte della lanterna ed uno de' costoloni angolari. A tali percosse, piuttosto che all'oscillazione prodotta dai tremuoti, il Del Rosso, contro l'opinione dello Ximenes, crede poter attribuire il sottil pelo di due o tre tasselli di marmo posti sulla fine del secolo decimosettimo negli screpoli cagionati fin da principio alla cupola da un po' di sedimento che fecero i fondamenti d'un pilone a scirocco. Nel 1812 si pensò a guernirla di spranghe elettriche, come già si era guernita la cupola vaticana; e ciò sembra aver assicurato abbastanza un monumento, che può senza iperbole chiamarsi il miracolo dell'architettura.

vorava, molte altre fabbriche, le quali per ordine qui sotto narreremo.[1]

Fece di sua mano il modello del capitolo di Santa Croce di Fiorenza, per la famiglia dei Pazzi; cosa varia e molto bella: e il modello della casa de' Busini[2] per abitazione di due famiglie: e similmente il modello della casa e della loggia degl' Innocenti,[3] la volta della quale senza armadura fu condotta; modo che ancora oggi si osserva per ognuno. Dicesi, che Filippo fu condotto a Milano per fare al duca Filippo Maria il modello d'una fortezza, e che a Francesco della Luna,[4] amicissimo suo, lasciò la cura di questa fabbrica degl' Innocenti; il quale Francesco fece

[1] La cupola restò chiusa e terminata con un serraglio ottangolare fino al piano della lanterna, il dì 30 d'agosto 1436. Per la qual cosa fu fatta gran festa, accompagnata dal suono di tutte le campane e dall'applauso universale di tutta la città. Così, contro l'Ammirato e il Del Migliore, i quali pongono il 1434, assicura per documenti veduti il Baldinucci, cui fa riscontro puntualmente il Priorista di Giovanni di Pietro, di Giovanni Buondelmonti, e Matteo Palmieri nel suo libro *De Temporibus*. (Vedi Moreni, *Due Vite del Brunellesco* ecc., pag. 272-73).

† Il Cambi però (*Storia Fiorentina*) dice che « addì 12 di giugno 1431, si finì di chiudere el tondo maggiore della cupola, fatto senza armadure; e ora vi si ha a porre e murare di sopra la lanterna di marmo bianco ». E al Cambi, e all'Ammirato, e al Del Migliore danno ragione i documenti, perchè la cupola era a tal punto nell'agosto del 1434 da poter dare cominciamento alla lanterna. Solamente dopo due anni, e così nel 1436, si fece la solenne benedizione della cupola. (Vedi Guasti, op. cit., pag. 199).

[2] *Oggi palazzo Quaratesi nella piazza d'Ognissanti. (Fantozzi, *Pianta Geometrica di Firenze* ecc.).

[3] *Il Gaye (I, 549) pubblicò per estratto una provvisione dov'è detto, che il *bellissimo edifizio posto sulla Piazza de' Servi per ricovero de' gettatelli*, fu incominciato a farsi costruire dall'Arte de' Mercanti nel 1421.

[4] *Questo Francesco di Francesco di Pierozzo della Luna fu allievo, nell'architettura, del Brunellesco. Nell'Archivio dell'Opera del Duomo di Siena sono varie sue lettere a messer Caterino di Corsino, operajo di quella fabbrica.

† Nel 1421 fu per un anno, cominciando dal primo di maggio, uno de' sei operaj dello spedale degl' Innocenti, e di nuovo nel 1425; Francesco di Francesco della Luna fu operajo per un anno nel 1427 e nel 1433. Nel 1434, in compagnia di ser Filippo di ser Ugolino Pieruzzi, fu eletto in questo medesimo ufficio a vita, cioè fino a che lo spedale non fosse finito. Durarono costoro fino al 4 di giugno 1444. Nell'anno seguente, a' 24 di gennajo, si aperse lo spedale, e cominciossi a ricettare i fanciulli. (Vedi Archivio di Stato in Firenze, Archivio delle Arti, Arte della Seta, Libro dello spedale degl' Innocenti).

il ricignimento d'uno architrave, che corre a basso di sopra, il quale secondo l'architettura è falso: onde tornato Filippo, e sgridatolo perchè tal cosa avesse fatto, rispose averlo cavato dal tempio di San Giovanni, che è antico. Disse Filippo: Un error solo è in quello edifizio e tu l'hai messo in opera.[1] Stette il modello di questo edifizio, di mano di Filippo, molti anni nell'Arte di Por Santa Maria, tenutone molto conto per un restante della fabbrica che si aveva a finire: oggi è smarrito. Fece il modello della badia de' Canonici Regolari di Fiesole a Cosimo de' Medici;[2] la quale è molto ornata di architettura, comoda ed allegra, ed insomma veramente magnifica. La chiesa le cui volte sono a botte, è sfogata, e la sagrestia ha i suoi commodi; siccome ha tutto il resto del monasterio.[3] E quello che importa, è da considerare, che dovendo egli nella scesa di quel monte mettere quello edifizio in piano, si servì con molto giudicio del basso, facendovi cantine, lavatoi, forni, stalle, cucine, stanze per legne ed altre tante commodità, che non è possibile veder meglio: e così mise in piano la pianta dell'edifizio; onde potette a un pari fare poi le logge, il refettorio, l'infermeria, il noviziato, il dormentorio, la libreria, e l'altre stanze principali d'un monasterio. Il che tutto fece a sue spese il magnifico Cosimo de' Medici, sì per la pietà che sempre in tutte le cose ebbe verso la religione cristiana, e sì per l'affezione che portava a don Timoteo da Verona, eccellentissimo predicatore di quell'ordine; la cui conversa-

[1] L'Anonimo si diffonde più del Vasari a parlar del poco giudizio e della molta audacia di Francesco della Luna (cui per altro non nomina come fosse ancor vivo) nel discostarsi in più occasioni dai disegni del Brunellesco.

† Veramente noi crediamo che colui il quale in parte variò o guastò i disegni del Brunellesco fosse piuttosto Antonio Manetti, legnajuolo ed architetto, che dopo la sua morte fu eletto capomaestro di Santa Maria del Fiore.

[2] Detto padre della patria; a spese del quale furono eretti molti religiosi e grandi edifizj, enumerati nella Vita che di lui scrisse il Fabbroni. — (*Vedi anche Gaye, vol. I, pag. 550).

[3] Grandi mutazioni vi furon poi fatte dopo che la Badia fu soppressa.

zione per meglio poter godere, fece anco molte stanze per sè proprio in quel monasterio, e vi abitava a suo commodo. Spese Cosimo in questo edifizio, come si vede in una iscrizione, cento mila scudi. Disegnò similmente il modello della fortezza di Vicopisano,[1] ed a Pisa disegnò la cittadella vecchia; e per lui fu fortificato il Ponte a mare;[2] ed egli similmente diede il disegno alla cittadella nuova del chiudere il ponte con le due torri. Fece similmente il modello della fortezza del porto di Pesaro; e ritornato a Milano, disegnò molte cose per il duca e per il duomo di detta città a' maestri di quello.[3]

Era in questo tempo principiata la chiesa di San Lorenzo di Fiorenza per ordine de' popolani,[4] i quali avevano il priore fatto capomaestro di quella fabbrica; persona che faceva professione d' intendersi e si andava

[1] *Fatta nel 1435 (Gaye, I, 553).

† Nel 1436 diede il disegno, e fece il modello, secondo il quale fu fatta la fortificazione di Vicopisano. Nel marzo del 1439 fu mandato colà per vedere certa parte del muro doppio della porta del Soccorso, e alla fine di quel mese fece, ritornato a Firenze, il suo rapporto, secondo il quale fu ordinato che si facesse il detto lavoro.

[2] *Fortificato e riparato nel 1415 (Gaye, I, 545).

† Tre volte andò il Brunellesco a Pisa. La prima nel 1426, d'agosto, essendo richiesto dagli Ufficiali del Mare; la seconda nel giugno del 1435 per provvedere alla costruzione della fortezza che si doveva fare sopra la porta detta del Parlascio. La terza nel giugno del 1440, perchè dovendosi per deliberazione del Comune di Firenze fare in quella città certe mura e fortificazioni, Filippo vedesse i luoghi più adatti a que' lavori, e disegnasse il sito loro. Sappiamo ancora che egli nel febbrajo del 1430 andò alla Castellina, a Recine e a Staggia per provvedere alla loro fortificazione.

[3] † Della sua andata a Milano non conosciamo nessuna memoria. Ci è noto invece che nell' aprile del 1431 egli ebbe licenza di andare e stare 45 giorni a Ferrara e a Mantova, in servizio di que' principi, rinnovatagli, rispetto a Mantova, per venti giorni nell' aprile del 1436.

[4] *Fu rifatta nelle prime decadi del secolo xv, minacciando l'antica di andare in rovina; non già per esser distrutta da un incendio, come disse il Del Migliore ed altri ripeterono; la quale erronea opinione fu vittoriosamente combattuta dal Moreni, nella sua *Descrizione della gran Cappella delle pietre dure e della Sagrestia vecchia di San Lorenzo*, pag. 50 e seg. Nel 22 di dicembre del 1418 domandano i canonici di San Lorenzo, che dovendosi, secondo il nuovo disegno, allargare ed allungare la parte posteriore del corpo della loro chiesa, per edificarvi le cappelle e la sagrestia, sia loro concesso di occupare una strada

dilettando dell'architettura per passatempo. E già avevano cominciata la fabbrica di pilastri di mattoni, quando Giovanni di Bicci de' Medici, il quale aveva promesso a' popolani ed al priore di far fare a sue spese la sagrestia ed una cappella, diede desinare una mattina a Filippo; e dopo molti ragionamenti, gli dimandò del principio di San Lorenzo, e quel che gli pareva. Fu costretto Filippo da' prieghi di Giovanni a dire il parer suo; e per dirgli il vero, lo biasimò in molte cose, come ordinato da persona che aveva forse più lettere che sperienza di fabbriche di quella sorte. Laonde Giovanni dimandò a Filippo se si poteva far cosa migliore e di più bellezza; a cui Filippo disse: senza dubbio; e mi maraviglio di voi, che essendo capo, non diate bando a parecchie migliaia di scudi, e facciate un corpo di chiesa con le parti convenienti ed al luogo ed a tanti nobili sepoltuarj; che vedendovi cominciare, seguiteranno le lor cappelle con tutto quel che potranno; e massimamente che altro ricordo di noi non resta, salvo le muraglie che rendono testimonio di chi n'è stato autore centinaia e migliaia d'anni. Inanimito Giovanni dalle parole di Filippo, deliberò fare la sagrestia e la cappella maggiore, insieme con tutto il corpo della chiesa; sebbene non volsono concorrere altri che sette casati appunto, perchè gli altri non avevano il modo; e furono questi: Rondinelli, Ginori, Dalla Stufa, Neroni, Ciai, Marignolli, Martelli, e Marco di Luca; e queste cappelle si avevano a fare nella croce. La sagrestia fu la prima cosa a tirarsi innanzi, e la chiesa poi di mano in mano. E per la lunghezza della chiesa si venne a concedere poi di mano in mano le altre cappelle a' cittadini pur popolani. Non fu finita

ed abbattere alcune case poste dentro quello spazio. Oltreciò, sappiamo che nel 16 marzo del 1435 era ordinato s'ingrandisse la piazza di San Lorenzo, e che nel 10 di marzo del 1448 si proponeva di riparare la chiesa, e di condurre a perfezione il dormentorio della canonica. (Vedi GAYE, 546, 552, 557).

di coprire la sagrestia, che Giovanni de' Medici passò all'altra vita, e rimase Cosimo suo figliuolo: il quale avendo maggior animo che il padre, dilettandosi delle memorie, fece seguitar questa, la quale fu la prima cosa ch'egli facesse murare; e gli recò tanta dilettazione, che egli da quivi innanzi sempre fino alla morte fece murare.[1] Sollecitava Cosimo questa opera con più caldezza, e mentre s'imbastiva una cosa, faceva finire l'altra. Ed avendo preso per ispasso questa opera, ci stava quasi del continuo; e causò la sua sollecitudine, che Filippo fornì la sagrestia, e Donato fece gli stucchi, e così a quelle porticciuole l'ornamento di pietra e le porte di bronzo. E fece far la sepoltura di Giovanni suo padre sotto una gran tavola di marmo, retta da quattro balaustri, in mezzo della sagrestia dove si parano i preti; e per quelli di casa sua, nel medesimo luogo, fece separata la sepoltura delle femmine da quella de' maschi; ed in una delle due stanzette che mettono in mezzo l'altare della detta sagrestia, fece in un canto un pozzo ed il luogo per un lavamani; ed insomma in questa fabbrica si vede ogni cosa fatta con molto giudizio. Avevano Giovanni e quegli altri ordinato fare il coro nel mezzo sotto la tribuna; Cosimo lo rimutò col voler di Filippo, che fece tanto maggiore la cappella grande, che prima era ordinata una nicchia più piccola, che e' vi si potette fare il coro come sta al presente; e finita, rimase a fare la tribuna del mezzo, ed il resto della chiesa; la qual tribuna ed il resto

[1] *In tutta questa narrazione sulla chiesa e sagrestia vecchia di San Lorenzo, il Vasari cade in più errori, i quali furono dissipati, per mezzo dei documenti, dal canonico Moreni. Giovanni d'Averardo, detto Bicci de' Medici, non pensò a far altro che la sagrestia e due cappelle; una dentro la medesima sagrestia, l'altra contigua; i quali edifizj, quando Giovanni morì, che fu nel 1428, erano già compiti. La cappella maggiore, insieme con tutto il corpo della chiesa, si deve a Cosimo *pater patriae*; il quale, vedendo che il Capitolo non ne veniva a termine, si obbligò di far costruire da' fondamenti quelle due fabbriche. Vedi la citata *Descrizione della Cappella delle pietre dure e della Sagrestia vecchia di San Lorenzo* ecc., pag. 48.

non si voltò se non dopo la morte di Filippo. Questa chiesa è di lunghezza braccia centoquarantaquattro,[1] e vi si veggono molti errori; ma, fra gli altri, quello delle colonne messe nel piano senza mettervi sotto un dado che fosse tanto alto quanto era il piano delle basi de' pilastri posati in su le scale; cosa che, al vedere il pilastro più corto che la colonna, fa parere zoppa tutta quell'opera: e di tutto furono cagione i consigli di chi rimase dopo lui, che avevano invidia al suo nome, e che in vita gli avevano fatto i modelli contro; de' quali nientedimeno erano stati con sonetti fatti da Filippo, svergognati, e dopo la morte con questo se ne vendicarono, non solo in quest'opera, ma in tutte quelle che rimasono da lavorarsi per loro. Lasciò il modello e parte della calonaca de' preti di esso San Lorenzo finita, nella quale fece il chiostro, lungo braccia centoquarantaquattro.

Mentre che questa fabbrica si lavorava, Cosimo de' Medici voleva far fare il suo palazzo; e così ne disse l'animo suo a Filippo, che posta ogni altra cura da canto, gli fece un bellissimo e gran modello per detto palazzo, il quale situar voleva dirimpetto a San Lorenzo, sulla piazza, intorno intorno isolato. Dove l'artificio di Filippo s'era talmente operato, che parendo a Cosimo troppo sontuosa e gran fabbrica, più per fuggire l'invidia che la spesa, lasciò di metterla in opera. E mentre che il modello lavorava, soleva dire Filippo che ringraziava la sorte di tale occasione, avendo a fare una casa di che aveva avuto desiderio molti anni, ed essersi abbattuto a uno che la voleva e poteva fare. Ma intendendo poi la resoluzione di Cosimo, che non voleva tal cosa mettere in

[1] *Alla morte del Brunellesco era già finita la sagrestia di San Lorenzo, ma non così la croce della chiesa, e la tribunetta, la quale si fece in tutto, e di dentro e di fuori, molto discosto dalla intenzione del Brunellesco. L'architetto che guastò l'idea sua, fu Antonio Manetti, come si ricava da una Lettera pubblicata dal Gaye (vol. I, pag. 167 e seg.). Per le principali e più vere dimensioni di questa fabbrica, vedi la *Guida di Firenze* dell'architetto Fantozzi.

opera, con isdegno in mille pezzi ruppe il disegno. Ma ben si pentì Cosimo di non avere seguito il disegno di Filippo, poichè egli ebbe fatto quell'altro:[1] il qual Cosimo soleva dire, che non aveva mai favellato ad uomo di maggior intelligenza ed animo di Filippo. Fece ancora il modello del bizzarrissimo tempio degli Angeli, per la nobile famiglia degli Scolari;[2] il quale rimase imperfetto e nella maniera che oggi si vede, per avere i Fiorentini spesi i danari, che per ciò erano in sul Monte, in alcuni bisogni della città, o come alcuni dicono, nella guerra che già ebbero co'Lucchesi;[3] nella quale spesero ancora i danari che similmente erano stati lasciati per far la Sapienza da Niccolò da Uzzano, come in altro luogo[4] si è a lungo raccontato. E nel vero se questo tempio degli Angeli si finiva secondo il modello del Brunellesco,[5] egli era delle più rare cose d'Italia, perciocchè quello che se ne vede non si può lodar abbastanza. Le carte della pianta e del finimento del quale tempio a otto facce, di mano di Filippo è nel nostro Libro, con altri disegni del medesimo.[6] Ordinò anco Filippo a messer Luca Pitti, fuor della porta a San Niccolò di Fiorenza, in un luogo detto Ruciano, un ricco e magnifico palazzo; ma non già a gran pezza simile a quello che per lo medesimo, co-

[1] Col disegno e coll'opera di Michelozzo Michelozzi. (V. nella sua Vita).

[2] Di questo tempio, che già (per voto del celebre Pippo Spano della famiglia degli Scolari) doveva esser dedicato ai dodici Apostoli, e ch'era stato alzato fin presso al cornicione, restano ancora per 9 braccia d'altezza bellissimi avanzi: il muro esterno, cioè, di 16 lati, cinque de'quali son visibili a chi di via degli Alfani svolta nel Castellaccio; l'ordine interiore de'pilastri; l'architrave della piccola porta di comunicazione, il qual rigira tutto il tempio. Il pavimento è sterrato e in parte coltivato ad orto, per servigio del monastero degli Angioli.

[3] *Di questa distrazione di danari si fa cenno nelle note alla Vita di Filippo Scolari, stampata nel tomo IV dell'*Archivio Storico Italiano*.

[4] Nella Vita di Lorenzo di Bicci.

[5] Cosimo I ebbe in animo di farlo finire dall'Accademia del Disegno, perch'essa vi tenesse le sue adunanze. (V. nella Vita di Gio. Angiolo Montorsoli).

[6] Il disegno del tempio, di cui qui si parla, dopo essere stato custodito lungo tempo nel monastero degli Angioli, indi passato per varie mani, alfine

minciò in Firenze, e condusse il secondo finestrato con tanta grandezza é magnificenza, che d'opera toscana non si è anco veduto il più raro nè il più magnifico. Sono le porte di questo doppie, la luce braccia sedici, e la larghezza otto; le prime e le seconde finestre simili in tutto alle porte medesime; le volte sono doppie; e tutto l'edifizio in tanto artifizioso, che non si può immaginar nè più bella nè più magnifica architettura. Fu esecutore di questo palazzo Luca Fancelli, architetto fiorentino, che fece per Filippo molte fabbriche, e per Leon Batista Alberti la cappella maggiore nella Nunziata di Firenze, a Lodovico Gonzaga; il quale lo condusse a Mantova, dov'egli vi fece assai opere, e quivi tolse donna e vi visse e morì, lasciando gli eredi che ancora dal suo nome si chiamano i Luchi.[1] Questo palazzo comperò, non sono molti anni, l'illustrissima signora Leonora di Toledo duchessa di Fiorenza, per consiglio dell'illustrissimo signor duca Cosimo suo consorte; e vi si allargò tanto intorno, che vi ha fatto un giardino grandissimo, parte in piano e parte in monte e parte in costa; e l'ha ripieno con bellissimo ordine, di tutte le sorti arbori domestici e salvatichi, e fattovi amenissimi boschetti d'infinite sorti verzure che verdeggiano d'ogni tempo; per tacere

pervenne in possesso del marchese Giuseppe Pucci, ma tanto consunto che appena si scorge ciò che rappresenta. Il cav. Onofrio Boni ne diede già una stampa nel volume delle *Memorie di Belle Arti* che pubblicavansi in Roma; e da questa venner poi le altre che si veggono nel volume I nel *Viaggio pittorico* per la Toscana del Fontani, nel IV della *Storia* del D'Agincourt, ecc. Se non che, quella prima stampa corrispondeva poco all'originale, poichè derivata da una copia fattane da Gherardo Silvani, il quale supplì di fantasia alle parti non visibili dell'originale medesimo. Infatti, quelle finestre, p. e., di figura rettangolare che, secondo la detta stampa, son nel tamburo della cupoletta, e che vengon censurate dagli artisti come cosa di stil riprovato, e quindi antibrunellesco, non sono certamente secondo l'originale; ove nessuna impressione di ferro o di compasso, che talvolta supplisce alle linee svanite, ne dà il minimo indizio, ed ove nulla di quanto è ancor visibile dà motivo di supporle. Vedi la *Descrizione d'alcuni disegni architettonici di classici Autori*, stamp. in Pisa nel 1818.

[1] *Di questo architetto saranno date maggiori notizie nelle note alla Vita di Leon Batista Alberti.

l'acque, le fonti, i condotti, i vivai, le frasconaie, e le spalliere, ed altre infinite cose veramente da magnanimo principe, le quali tacerò, perchè non è possibile che chi non le vede le possa immaginar mai di quella grandezza e bellezza che sono.[1] E di vero al duca Cosimo, non poteva venire alle mani alcuna cosa più degna della potenza e grandezza dell'animo suo, di questo palazzo; il quale pare che veramente fusse edificato da messer Luca Pitti per sua eccellenza illustrissima, col disegno del Brunellesco. Lo lasciò messer Luca imperfetto per gli travagli ch'egli ebbe per conto dello Stato; e gli eredi, perchè non avevano modo a finirlo, acciò non andasse in rovina, furono contenti di compiacere la signora duchessa; la quale mentre visse vi andò sempre spendendo, ma non però in modo che potesse sperare di così tosto finirlo. Ben è vero che, se ella viveva, era d'animo, secondo che già intesi, di spendervi in un anno solo quaranta mila ducati, per vederlo, se non finito, a bonissimo termine. E perchè il modello di Filippo non si è trovato, n'ha fatto fare sua Eccellenza un altro a Bartolommeo Ammannati, scultore ed architetto eccellente; e secondo quello si va lavorando, e già è fatto una gran parte del cortile, d'opera rustica, simile al di fuori.[2] E nel vero, chi considera la grandezza di quest'opera, stupisce come potesse capire nell'ingegno di Filippo così grande edifizio, magnifico veramente non solo nella facciata di fuori, ma ancora nello spartimento di tutte le stanze. Lascio stare

[1] Vedi i noti libri del Cambiagi, dell'Anguillesi, dell'Inghirami ecc., sui palazzi e i giardini granducali, particolarmente sul palazzo de'Pitti.

[2] Paolo Falconieri, intendentissimo d'architettura, fece poi un disegno, per dar compimento all'opera, il quale si trova descritto dal Baldinucci nella Vita dell'Ammannati già detto, ma che per la grande spesa non fu eseguito. Fra gli altri disegni fatti in appresso, fu poi in parte eseguito quello di Giulio Parigi, siccome pur si narra dal Baldinucci. Grandi aggiunte ed abbellimenti si fecero internamente ed all'esterno dai moderni architetti Gaspero Paoletti, Giuseppe Cacialli e cav. Pasquale Poccianti. In quasi tutti i libri più celebri d'architettura è qualche disegno di questo regio palazzo.

la veduta ch'è bellissima, e il quasi teatro che fanno l'amenissime colline che sono intorno al palazzo verso le mura; perchè, come ho detto, sarebbe troppo lungo voler dirne a pieno, nè potrebbe mai niuno che nol vedesse, immaginarsi quanto sia a qualsivoglia altro regio edifizio superiore.

Dicesi ancora che gl'ingegni del paradiso di San Felice in piazza, nella detta città, furono trovati da Filippo, per fare la rappresentazione, ovvero festa della Nunziata in quel modo che anticamente a Firenze in quel luogo si costumava di fare; la qual cosa in vero era maravigliosa, e dimostrava l'ingegno e l'industria di chi ne fu inventore. Perciocchè si vedeva in alto un cielo pieno di figure vive moversi, ed una infinità di lumi quasi in un baleno scoprirsi e ricoprirsi. Ma non voglio che mi paia fatica raccontare come gl'ingegni di quella macchina stavano per appunto; atteso che ogni cosa è andata male, e sono gli uomini spenti che ne sapevano ragionare per esperienza, senza speranza che s'abbiano a rifare, abitando oggi quel luogo non più monaci di Camaldoli, come facevano, ma le monache di San Pier Martire; e massimamente ancora essendo stato guasto quello del Carmine, perchè tirava giù i cavalli che reggono il tetto. Aveva adunque Filippo per questo effetto fra due legni di que'che reggevano il tetto della chiesa, accomodata una mezza palla tonda a uso di scodella vota, ovvero di bacino da barbiere, rimboccata all'ingiù; la quale mezza palla era di tavole sottili e leggieri, confitte a una stella di ferro, che girava il sesto di detta mezza palla, e strignevano verso il centro, che era bilicato in mezzo, dove era un grande anello di ferro, intorno al quale girava la stella dei ferri che reggevano la mezza palla di tavole. E tutta questa macchina era retta da un legno d'abeto gagliardo e bene armato di ferri, il quale era attraverso a'cavalli del tetto; e in questo legno era confitto l'anello che te-

neva sospesa e bilicata la mezza palla, la quale da terra pareva veramente un cielo. E perchè ella aveva da piè, nell'orlo di dentro, certe base di legno tanto grandi e non più, che uno vi poteva tenere i piedi, e all'altezza d'un braccio, pur di dentro, un altro ferro; si metteva in su ciascuna delle dette basi un fanciullo di circa dodici anni, e col ferro alto un braccio e mezzo si cigneva in guisa, che non arebbe potuto, quando anche avesse voluto, cascare. Questi putti che in tutto erano dodici, essendo accomodati come si è detto, sopra le base, e vestiti da angeli con ali dorate e capelli di matasse d'oro, si pigliavano, quando era tempo, per mano l'un l'altro, e dimenando le braccia pareva che ballassino, e massimamente girando sempre e movendosi la mezza palla; dentro la quale, sopra il capo degli angeli erano tre giri ovver ghirlande di lumi, accomodati con certe piccole lucernine che non potevano versare, i quali lumi da terra parevano stelle, e le mensole, essendo coperte da bambagia, parevano nuvole. Del sopraddetto anello usciva un ferro grossissimo, il quale aveva accanto un altro anello, dove stava appiccato un canapetto sottile che, come si dirà, veniva in terra. E perchè il detto ferro grosso aveva otto rami che giravano in arco quanto bastava a riempiere il vano della mezza palla vota, e il fine di ciascun ramo un piano grande quanto un tagliere; posava sopra ogni piano un putto di nove anni in circa; ben legato con un ferro saldato nell'altezza del ramo, ma però in modo lento, che poteva voltarsi per ogni verso. Questi otto angeli retti dal detto ferro, mediante un arganetto che si allentava a poco a poco, calavano dal vano della mezza palla fino sotto al piano de' legni piani che reggono il tetto, otto braccia; di maniera ch'erano essi veduti, e non toglievano la veduta degli angeli ch'erano intorno al di dentro della mezza palla. Dentro a questo mazzo degli otto angeli, che così era

propriamente chiamato, era una mandorla di rame vota dentro, nella quale erano in molti buchi certe lucernine messe in sur un ferro a guisa di cannoni; le quali, quando una molla che si abbassava era tocca, tutte si nascondevano nel voto della mandorla di rame, e, come non si aggravava la detta molla, tutti i lumi per alcuni buchi di quella si vedevano accesi. Questa mandorla, la quale era appiccata a quel canapetto, come il mazzo era arrivato al luogo suo, allentato il picciol canapo da un altro arganetto, si moveva pian piano, e veniva sul palco ove si recitava la festa; sopra il quale palco, dove la mandorla aveva da posarsi appunto, era un luogo alto a uso di residenza con quattro gradi, nel mezzo del quale era una buca, dove il ferro appuntato di quella mandorla veniva a diritto; ed essendo sotto la detta residenza un uomo, arrivata la mandorla al luogo suo, metteva in quella senza esser veduto una chiavarda, ed ella restava in piedi e ferma. Dentro la mandorla era a uso d'angelo un giovinetto di quindici anni circa, cinto nel mezzo da un ferro, e nella mandorla da piè chiavardato in modo che non poteva cascare: e perchè potesse inginocchiarsi, era il detto ferro di tre pezzi, onde inginocchiandosi entrava l'un nell'altro agevolmente. E così, quando era il mazzo venuto giù e la mandorla posata in sulla residenza; chi metteva la chiavarda alla mandorla, schiavava anco il ferro che reggeva l'angelo; onde egli uscito camminava per lo palco, e, giunto dove era la Vergine, la salutava e annunziava. Poi tornato nella mandorla, e raccesi i lumi che al suo uscirne s'erano spenti, era di nuovo chiavardato il ferro che lo reggeva da colui che sotto non era veduto; e poi, allentato quello che la teneva, ell'era ritirata su, mentre cantando gli angeli del mazzo e quelli del cielo che giravano, facevano che quello pareva propriamente un paradiso; e massimamente che, oltre al detto coro d'angeli ed al

mazzo, era accanto al guscio della palla un Dio Padre, circondato d'angeli simili a quelli detti di sopra, e con ferri accomodati di maniera, che il cielo, il mazzo, il Dio Padre, la mandorla con infiniti lumi e dolcissime musiche, rappresentavano il paradiso veramente. A che si aggiugneva che, per potere quel cielo aprire e serrare, aveva fatto fare Filippo due gran porte di braccia cinque l'una per ogni verso; le quali per piano avevano, in certi canali, curri di ferro, ovvero di rame, e i canali erano uniti talmente, che quando si tirava con un arganetto un sottile canapo ch'era da ogni banda, s'apriva o riserrava, secondo che altri voleva, ristrignendosi le due parti delle porte insieme, o allargandosi per piano mediante i canali. E queste così fatte porte facevano duoi effetti; l'uno, che quando erano tirate, per esser gravi, facevano romore a guisa di tuono: l'altro, perchè servivano, stando chiuse, come palco per acconciare gli angeli, e accomodar l'altre cose che dentro facevano di bisogno. Questi, dunque, così fatti ingegni e molti altri furono trovati da Filippo; sebbene alcuni altri affermano ch'egli erano stati trovati molto prima. Comunque sia, è stato ben ragionarne, poichè in tutto se n'è dismesso l'uso. [1]

Ma tornando a esso Filippo, era talmente cresciuta la fama e il nome suo, che di lontano era mandato per lui da chi aveva bisogno di far fabbriche, per avere disegni e modelli di mano di tanto uomo; e si adoperavano perciò amicizie e mezzi grandissimi. [2] Onde, infra gli altri,

[1] L'uso ne fu riassunto nelle nozze del principe Francesco, in Santo Spirito, come in luogo più capace, e con apparato più magnifico.

[2] Avendo Eugenio IV chiesto un architetto, per certa sua fabbrica, a Cosimo de'Medici, questi gli mandò il Brunelleschi, accompagnato con una sua lettera la quale diceva: *Io mando a Vostra Santità un uomo, a cui (così è grande la sua virtù) basterebbe l'animo di rivolgere il mondo.* « Letta la lettera, (così il Bocchi, il quale racconta questo fatto nelle sue *Bellezze di Firenze*), poichè ebbe il papa dato d'occhio a Filippo, che, come era, gli pareva piccolo

disiderando il marchese di Mantoa d'averlo, ne scrisse alla Signoria di Firenze con grande istanza, e così da quella gli fu mandato là; dove diede disegni di fare argini in sul Po l'anno 1445 [1] e alcune altre cose, secondo la volontà di quel principe; che lo accarezzò infinitamente, usando dire che Fiorenza era tanto degna d'avere Filippo per suo cittadino, quanto egli d'aver sì nobile e bella città per patria. Similmente in Pisa, il conte Francesco Sforza e Niccolò da Pisa restando vinti da lui in certe fortificazioni, in sua presenza lo commendarono; dicendo che se ogni Stato avesse un uomo simile a Filippo, si potrebbe tener sicuro senza arme.[2] In Fiorenza diede similmente Filippo il disegno della casa de' Barbadori, allato alla torre de' Rossi in Borgo San Iacopo, che non fu messa in opera; e così anco fece il disegno della casa de' Giuntini,[3] in sulla piazza d'Ognissanti sopra Arno. Dopo, disegnando i capitani di Parte Guelfa di Firenze di fare un edifizio, e in quello una sala ed

e sparuto, per dolce modo disse: Questi è l'uomo a cui basta l'animo di dar la volta al mondo? E Filippo gli disse: Diami Vostra Santità il luogo dove io possa appoggiare la manovella, e allora conoscerà quello ch'io vaglia ». Filippo, aggiunge poi il Bocchi, tornò a Firenze carico di lodi e di premj onorati.

[1] Vedi quel che abbiamo detto nella nota 3 a pag. 368.

[2] *Il Vasari dimenticò di parlare di un'opera d'idraulica, tentata dal Brunellesco nel 1429 e 1430, quando ferveva la guerra de' Fiorentini contro Lucca. Il Brunellesco, mandato colà dalla Repubblica, insieme con Michelozzo, Donatello, Domenico di Matteo, e (aggiunge il Baldinucci) Lorenzo Ghiberti, suoi ajuti, immaginò di ridurre in isola la città di Lucca, affossandola e steccandola attorno con argini; e voltatovi una parte del Serchio, allagarla. Ma fu il contrario; perciocchè Lucca diventò fortezza, cui i nemici non si potevano accostare; e molti uomini vi morirono o infermarono: onde il *folle* allagamento, come dice Giov. Cavalcanti (*Storie fiorentine*, I, 327-32), ebbe infelice successo, e l'autore nessuno applauso, ma piuttosto biasimo. Il Gaye (*Carteggio* ecc.) pubblicò la lettera della Repubblica fiorentina a Rinaldo degli Albizi, colla quale manda a Lucca il Brunellesco per quell'effetto; e il Moreni, nelle note alle *Due Vite del Brunellesco* ecc., illustra questo fatto con documenti e col passo di un autore contemporaneo, che però non è nè Francesco di Rinaldo di Papero, nè Lodovico di Papero Cavalcanti, ma Giovanni Cavalcanti medesimo, citato sopra, le cui *Storie fiorentine* furono pubblicate con dotte illustrazioni storiche e filosofiche del signor Filippo Luigi Polidori, nel 1838, dal tipografo Giuseppe Molini.

[3] Incorporato poi (congetturasi) al palazzo Geri, oggi Martellini.

una udienza per quel magistrato, ne diedero cura a Francesco della Luna; il quale cominciato l'opera, l'aveva già alzata da terra dieci braccia e fattovi molti errori; quando ne fu dato cura a Filippo, il quale ridusse il detto palazzo a quella forma e magnificenza che si vede. Nel che fare, ebbe a competere con il detto Francesco, che era da molti favorito; siccome sempre fece, mentre che visse, or con questo ed or con quello, che facendogli guerra lo travagliarono sempre, e bene spesso cercavano di farsi onore con i disegni di lui: il quale, in fine, si ridusse a non mostrare alcuna cosa, ed a non fidarsi di nessuno. La sala di questo palazzo oggi non serve più ai detti capitani di Parte; perchè, avendo il diluvio dell'anno 1557 fatto gran danno alle scritture del Monte, il signor Duca Cosimo, per maggior sicurezza delle dette scritture, che sono di grandissima importanza, ha ridotte quelle e il magistrato insieme nella detta sala.[1] E acciocchè la scala vecchia di questo palazzo serva al detto magistrato de' Capitani, il quale separatosi dalla detta sala che serve al Monte, si è in un' altra parte di quel palazzo ritirato; fu fatta da Giorgio Vasari, di commessione di sua Eccellenza, la comodissima scala che oggi va in su la detta sala del Monte. Si è fatto similmente col disegno del medesimo un palco a quadri, e fattolo posare, secondo l'ordine di Filippo, sopra alcuni pilastri accanalati di macigno.

Era una quaresima in Santo Spirito di Fiorenza stato predicato da maestro Francesco Zoppo, allora molto grato a quel popolo, e raccomandato molto il convento, lo studio de' giovani, e particolarmente la chiesa arsa in quei dì:[2] onde i capi di quel quartiere, Lorenzo Ridolfi, Bar-

[1] Il palazzo, come si notò altrove, serve ancora in parte al Monte qui indicato.

[2] Veramente la chiesa non arse in quei dì, cioè vivente ancora il Brunellesco, ma nel 1471, che fu molt'anni dopo la sua morte. Prima che l'antica

tolommeo Corbinelli, Neri di Gino Capponi e Goro di Stagio Dati, ed altri infiniti cittadini, ottennero dalla Signoria di ordinare che si rifacesse la chiesa di Santo Spirito, e ne fecero provveditore Stoldo Frescobaldi. Il quale per lo interesso che egli aveva nella chiesa vecchia (chè la cappella e l'altare maggiore era di casa loro), vi durò grandissima fatica: anzi da principio, innanzi che si fussino riscossi i danari, secondo che erano tassati i sepoltuarj e chi ci aveva cappelle, egli di suo spese molte migliaia di scudi; de' quali fu rimborsato. Fatto dunque consiglio sopra di ciò, fu mandato per Filippo, il quale facesse un modello con tutte quelle utili e onorevoli parti che si potesse e convenissero a un tempio cristiano: laonde egli si sforzò che la pianta di quello edifizio si rivoltasse capo piedi, perchè desiderava sommamente che la piazza arrivasse lungo Arno, acciocchè tutti quelli che di Genova e della Riviera e di Lunigiana e del Pisano e del Lucchese passassero di quivi, vedessino la magnificenza di quella fabbrica; ma, perchè certi per non rovinare le case loro non vollono, il desiderio di Filippo non ebbe effetto. Egli dunque fece il modello della chiesa, e insieme quello dell'abitazione de' frati, in quel modo che sta oggi. La lunghezza della chiesa fu braccia centosessantuno e la larghezza braccia cinquantaquattro; e tanto ben ordinata, che non si può far opera, per ordine di colonne e per altri ornamenti, nè più ricca, nè più vaga, nè più ariosa di quella. E nel vero, se non fusse stato dalla maledizione di coloro che sempre, per parere d'intendere più che gli altri, guastano i principj belli delle cose, sarebbe questo oggi il più perfetto tempio di cristianità; così come, per quanto egli è, è il più

chiesa ardesse, ad insinuazione del predicatore fra Francesco Mellini, erasi dato principio all'edificazione della nuova, più vasta e magnifica, in prossimità della prima, secondo il modello del Brunellesco; e Stoldo Frescobaldi era stato eletto provveditore fin dal 1433. L'incendio poi ne accelerò il compimento; e nel 1481 fu in istato d'essere uffiziata. (Moreni, *Vita del Brunellesco*, pag. 99, nota 2).

vago e meglio spartito di qualunque altro, sebbene non è secondo il modello stato seguito: come si vede in certi principj di fuori che non hanno seguitato l'ordine del di dentro, come pare che il modello volesse che le porte ed il ricignimento delle finestre facesse. Sonvi alcuni errori, che gli tacerò, attribuiti a lui, i quali si crede che egli, se l'avesse seguitato di fabbricare, non gli arebbe comportati; poichè ogni sua cosa con tanto giudizio, discrezione, ingegno ed arte aveva ridotta a perfezione. Quest'opera lo rendè medesimamente per un ingegno veramente divino.[1]

Fu Filippo facetissimo nel suo ragionamento e molto arguto nelle risposte; come fu quando egli volle mordere Lorenzo Ghiberti, che aveva compero un podere a monte Morello, chiamato Lepriano, nel quale spendeva due volte più che non ne cavava entrata, chè venutogli a fastidio, lo vendè. Domandato Filippo qual fusse la miglior cosa che facesse Lorenzo, pensando forse per la nimicizia ch'egli dovesse tassarlo, rispose: Vender Lepriano. Finalmente, divenuto già molto vecchio, cioè di anni sessantanove, l'anno 1446,[2] a dì 16 d'aprile, se n'andò a miglior vita,[3] dopo essersi affaticato molto in far quelle opere che gli fecero meritare in terra nome onorato, e conseguire in cielo luogo di quiete.[4] Dolse infinitamente

[1] È nota l'ammirazione che mostrava per essa Michelangiolo.

[2] *Il Del Migliore, e con lui il Richa e il Bottari posero l'anno della morte del Brunellesco al 1444; ma erroneamente. Il Vasari qui è troppo preciso, dicendo anche il giorno ed il mese; e l'asserzione sua si accorda colle memorie del tempo. (Vedi Gaye, I, 144, in nota).

† Il Brunellesco morì la notte del 15 veniente il 16 d'aprile 1446.

[3] *Due furono i testamenti fatti dal Brunellesco; uno del 1431, l'altro del 1441; ma nè al Moreni nè al Gaye riuscì di trovarli.

† Uno di questi testamenti, nel quale chiama erede Andrea Cavalcanti suo discepolo, fu rogato da ser Bartolommeo del maestro Antonio da San Miniato. Ma i rogiti di quel notajo mancano nell'Archivio Generale de' Contratti di Firenze.

[4] *Un'altra opera, della quale non fanno menzione i suoi biografi, è un arco piano di macigno, fatto nella sagrestia dei canonici del Duomo; della quale opera parla una deliberazione degli Operaj fatta ai 15 di ottobre 1436. (Vedi Moreni, *Vite del Brunellesco*, pag. 284 in nota).

alla patria sua, che lo conobbe e lo stimò molto più morto che non fece vivo; e fu seppellito con onoratissime esequie ed onore in Santa Maria del Fiore, ancorachè la sepoltura sua fusse in San Marco sotto il pergamo verso la porta, dov'è un'arme con due foglie di fico e certe onde verdi in campo d'oro, per essere discesi i suoi del Ferrarese; cioè da Ficaruolo, castello in sul Po,[1] come dimostrano le foglie che denotano il luogo, e l'onde che significano il fiume. Piansero costui infiniti suoi amici artefici, e massimamente i più poveri, quali di continuo beneficò. Così dunque cristianamente vivendo, lasciò al mondo odore della bontà sua e delle egregie sue virtù. Parmi che se gli possa attribuire, che dagli antichi Greci e da'Romani in qua non sia stato il più raro nè il più eccellente di lui: e tanto più merita lode, quanto nei tempi suoi era la maniera todesca in venerazione per tutta Italia, e dagli artefici vecchi esercitata, come in infiniti edificj si vede. Egli ritrovò le cornici antiche, e l'ordine toscano, corintio, dorico e ionico alle primiere forme restituì. Ebbe un discepolo dal Borgo a Buggiano, detto il Buggiano,[2] il quale fece l'acquaio della sagre-

[1] *Il Vasari tolse questa notizia, quasi con le parole medesime, dall'Anonimo autore della Vita del Brunellesco, a pag. 293. Se ne ha piena conferma nell'antico sepoltuario del convento di San Marco, ove, a carte 17 e numero d'ordine 100, ricordato lo stemma dei Brunelleschi come si ha nel Vasari, si aggiunge: *Sciendum est quod creditur hoc sepulcrum fuisse patris illius magni architectoris Philippi ser Brunelleschi, qui habet statuam in Ecclesia Cathedrali, ob testudinem mirabilem ipsius ab eo factam* ecc.

[2] *Intorno a questo artista non si avevano sin ora che i pochi cenni datici dal Vasari. Mercè il *Carteggio inedito* ecc. pubblicato dal Gaye, noi venghiamo ad avere preziose e sicure notizie, se non delle opere, almeno sull'essere suo. Il suo vero nome fu Andrea di Lazzaro Cavalcanti, del Borgo a Buggiano in Val di Nievole; e non Michele, come disse il Moreni. Nacque nel 1412, come si ritrae dalle sue denunzie (Gaye, I, 142-45); fu allevato insin da piccolo fanciullo da Filippo di ser Brunellesco. Egli si dice *maestro di scarpello*; ma per l'unione che in antico era tra le arti sorelle, esercitò l'architettura, seguendo le dottrine del suo maestro. Dell'acquajo della sagrestia di Santa Maria del Fiore, bizzarro lavoro, ebbe, nel 1440, fiorini ottanta. Fece il ritratto del suo maestro e padre adottivo, ch'è nella stanza prima dell'Opera del Duomo. Di nessun'altra opera sua abbiamo notizia. Lo stesso Gaye però inchina a credere del Buggiano

stia di Santa Reparata, con certi fanciulli che gettano acqua; e fece di marmo la testa del suo maestro ritratta di naturale, che fu posta dopo la sua morte in Santa Maria del Fiore alla porta a man destra entrando in chiesa; dove ancora è il sottoscritto epitaffio, messovi dal pubblico per onorarlo dopo la morte così come egli vivo aveva onorato la patria sua:

D. S.

Quantum Philippus architectus arte daedalae valuerit; cum huius celeberrimi templi mira testudo, tum plures machinae divino ingenio ab eo adinventae documento esse possunt. Quapropter, ob eximias sui animi dotes, singularesque virtutes eius b. m. corpus XV Kal. Maias anno MCCCCXLVI in hac humo supposita grata patria sepeliri iussit. [1]

Altri, niente di manco, per onorarlo ancora maggiormente, gli hanno aggiunti questi altri due:

Philippo Brunellesco antiquae architecturae instauratori S. P. Q. F. civi suo benemerenti. [2]

l'oratorio di San Pietro e Paolo in Pescia, detto volgarmente la Madonna di piè di Piazza; per la ragione che l'architetto si mostra ancora titubante e timido, e per certe altre cose sì poco risolute e più proprie di uno scolare che incomincia. Similmente egli crede del Buggiano una specie di tempio eretto dentro il Duomo di quella città dai fratelli Cardini nel 1451, dove apparisce artista più innanzi e più sicuro nelle dottrine del maestro. Le quali due opere è agevole il supporre che fossero date a condurre al Cavalcanti, anche perchè nato egli in quelle vicinanze di Pescia, doveva essergli facile di trovare colà da esercitare l'arte sua. Il Brunellesco lo fece suo erede; ed a lui fu commesso d'incidere l'epitaffio nel sepolcro del maestro. (Gaye, I, 142-45).

† Morì Andrea a'21 febbrajo 1462 e fu sepolto in San Marco di Firenze. Tra le sue opere, oltre le già dette, sono da ricordare un tabernacolo per tenervi il corpo di Cristo in Santa Maria del Fiore, scolpito nel 1443, e per la medesima chiesa un pilastro di marmo tutto intagliato che doveva andare nell'altare del Sacramento. Si crede ancora ch'egli lavorasse nel 1461 il coro di marmo della chiesa di Santa Maria della Spina di Pisa, che è diviso in sei scompartimenti, ne' quali sono scolpite di bassorilievo le Virtù teologali e cardinali. (Vedi Tanfani Leopoldo, *Notizie inedite di S. Maria del Pontenuovo.* Pisa, 1871, p. 107).

[1] *Dal libro delle Deliberazioni dell'Opera, che comincia col marzo 1446-1449, si ha che l'epitaffio del Brunellesco fu composto da messer Carlo cancelliere della Repubblica (Marsuppini), e non da Gregorio, padre di Carlo, come dice il Richa.

[2] *Le statue sedenti del Brunellesco e di Arnolfo furono scolpite dal prof. Luigi Pampaloni fiorentino, ora mancato all'arte, e poste nelle due nicchie della casa di mezzo della canonica di Santa Maria del Fiore.

Gio. Battista Strozzi fece quest'altro:

> Tal sopra sasso sasso
> Di giro in giro eternamente io strussi;
> Che così, passo passo
> Alto girando, al ciel mi ricondussi.

Furono ancora suoi discepoli Domenico del Lago di Lugano, Geremia da Cremona, che lavorò dì bronzo benissimo,[1] insieme con uno Schiavone che fece assai cose in Vinezia;[2] Simone che, dopo aver fatto in Or San Michele per l'Arte degli Speziali quella Madonna,[3] morì a Vicovaro, facendo un gran lavoro al conte di Tagliacozzo;[4]

[1] *Di questo Geremia da Cremona il Panni (*Distinto rapporto delle pitture di Cremona* ecc., Cremona 1762) cita in San Lorenzo « un bellissimo mausoleo « di marmo di Carrara. tutto scolpito di basso rilievo, distribuito in diversi qua« dretti di varie storie, divisi da cornici parimenti di basso rilievo, fregiate d'ara« beschi assai belli. Opera di molta fatica e ben condotta, in fronte alla quale « è segnato l'anno MCCCCXXXII ». — † Quest'urna oggi si è scoperto che non è di maestro Geremia, ma dell'Omodeo, fatta nel 1482.

[2] *Chi fu questo architetto Schiavone? Assai difficile è la ricerca, tacendo l'autore il nome di lui. Tuttavia, se ci è permesso andare in qualche congettura, non sarebbe fuor di ragione il supporre ch' ei fosse quel maestro Luciano Martini di Lauranna, ossia di Lovrana, piccola città dell'Illirio, il quale, come il *più dotto e instrutto* nell'*arte* dell'architettura che Federigo d'Urbino avesse potuto trovare, fu chiamato nel 1468 a fare in Urbino il palazzo suo, in qualità d'architetto e d'ingegnere. Di questo artefice ci ha dato molto importanti notizie il Gaye nel tomo I, pag. 214-18, del *Carteggio inedito* ecc.

† Potrebbe forse essere maestro Giorgio da Sebenico che lavorò in Ancona, e del quale abbiamo parlato nella Vita di Duccio. (Tom. I, pag. 638, nota 5).

[3] *Questa Madonna stava nel tabernacolo esterno dove ora è il San Giorgio di Donatello: nel 1628 fu portata dentro l'oratorio, e collocata sull'ultimo altare a destra entrando. Dalla iscrizione ch'è incisa nel basamento di questo tabernacolo, si ritrae che quell'immagine fu fatta all'Università de' Medici, Speziali e Merciai nel 1399. *Opus artis medicorum, spetiariorum et merciariorum* MCCCIC. XIII. *augusti*.

[4] Le sculture che adornano tuttavia la facciata di quella che or chiamasi chiesa vecchia. — *I nomi di questi artefici sono cavati dalla lettera dedicatoria, preposta dal Filarete al suo ms. *Trattato di Architettura*, e pubblicata per la massima parte dal Gaye nel tom. I del suo *Carteggio inedito* ecc. Non fu però il Vasari molto esatto nel copiare quei nomi e quelle notizie; perchè il Filarete, tra gli scolari del Brunellesco non nomina altri che Domenico dal Lago di Lugano; e dice che si chiamava Domenico da Capodistria, e non Simone, come ha il Vasari, colui che morì a Vicovaro facendo un gran lavoro al conte di Tagliacozzo. — † Il Litta nella storia della famiglia Orsini ha dato il disegno della pianta, della facciata e di uno de' bassorilievi del tempietto fatto innalzare a Vicovaro dal conte di Tagliacozzo.

Antonio e Niccolò fiorentini, che feciono in Ferrara di metallo un cavallo di bronzo per il duca Borso, l'anno 1461;[1] ed altri molti, dei quali troppo lungo sarebbe fare particolar menzione. Fu Filippo male avventurato in alcune cose; perchè, oltre che ebbe sempre con chi combattere, alcune delle sue fabbriche non ebbono al tempo suo, e non hanno poi avuto il loro fine. E fra l'altre, fu gran danno che i monaci degli Angeli non potessero, come si è detto, finire quel tempio cominciato da lui; poichè dopo avere eglino speso in quello che si vede più di tremila scudi, avuti parte dall'Arte dei Mercatanti e parte dal Monte, in sul quale erano i danari, fu dissipato il capitale, e la fabbrica rimase e si sta imperfetta. Laonde,

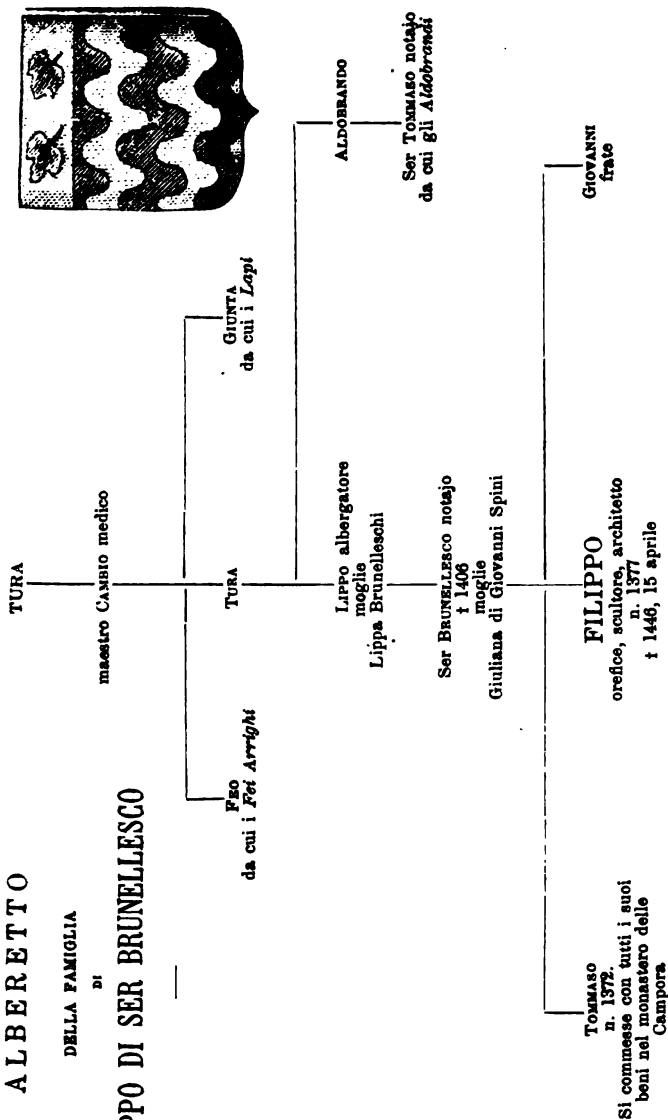
[1] *Intorno a questi due maestri di getto, appena nominati dal Vasari, importanti notizie si raccolgono da parecchi documenti pubblicati nelle *Memorie di Belle Arti* del Gualandi. Antonio di Cristoforo e Niccolò di Giovanni Baroncelli, ambidue da Firenze, si trovarono nel tempo stesso a Ferrara e fecero insieme alcuni lavori di getto. Nel 1443, Antonio di Cristoforo ebbe a fare il modello della statua equestre del marchese Niccolò d'Este a concorrenza col Baroncelli. Presentati i due modelli, i Savj scelsero quello di maestro Antonio; ma nel 1450, insieme col Baroncelli, fece di bronzo l'immagine del marchese Borso da Este, sopra un cavallo parimente di bronzo. Queste statue furono atterrate nel 1796. Allo stesso maestro Antonio, nel 1450, si volevano allogare alcune figure di metallo pel Duomo di Ferrara: e a questo effetto fu chiamato da Venezia dal vescovo: ma non trovatisi d'accordo, furono invece date a fare a Niccolò Baroncelli. Esse sono cinque; cioè Cristo Crocifisso, la Vergine Madre, San Giovanni, San Giorgio e San Maurelio. Morto il Baroncelli nel 1453, Domenico di Paris, suo cognato, fece le ultime due statue del San Giorgio e del San Maurelio, le quali furono compiute nel 1466. Con questi documenti si vengono a restituire al loro vero autore le dette figure di bronzo, da alcuni attribuite ad Antonio Marescotto e ad Ippolito Bindelli, da altri ad Alessandro Angeli. Il Cicognara, conosciuti questi documenti, corresse l'inveterato errore dell'invalsa opinione. Le dette cinque statue sono sempre nella Cattedrale ferrarese, e, dopo varie mutazioni di posto, ora si vedono presso la porta che conduce al coro d'inverno e alle sagrestie, in un altare di marmo, architettura del Pasetti. Altre opere del Baroncelli sono ricordate ne' documenti sopra citati. Nel 1448 egli fece di legno, per l'armario nuovo della sagrestia della detta Cattedrale, una Vergine Maria, un San Giovan Battista ed un angelo. Le altre figure del Dio Padre e de' due serafini furono fatte, nel 1451, da Antonio figliuolo del Baroncelli. (Vedi GUALANDI, *Mem. cit.*, Serie IV, pag. 33-48; Serie V, pag. 178-183).

† Dai documenti riferiti dal cav. Luigi Napoleone Cittadella nelle sue *Notizie relative a Ferrara* ecc. (Ferrara, 1864, p. 415 e seg.), si ritrae che della statua equestre del marchese Niccolò d'Este, Antonio di Cristoforo da Firenze

come si disse nella vita di Niccolò da Uzzano,[1] chi per cotal via disidera lasciare di ciò memorie, faccia da sè mentre che vive, e non si fidi di nessuno. E quello che si dice di questo, si potrebbe dire di molti altri edifizj ordinati da Filippo Brunelleschi.

fuse la figura del cavaliere, e scolpì insieme con altri il piedistallo di marmo, che il cavallo fu modellato e gettato in bronzo da Niccolò Baroncelli: e che la figura del marchese Borso fu opera del solo Baroncelli, il quale morì nel 1453.

[1] Sembra che nel testo sia qui una lieve dimenticanza, e che secondo l'intenzione dello scrivente dovesse leggersi « come si disse di Niccolò da Uzzano nella Vita di Lorenzo di Bicci ».

ALBERETTO
DELLA FAMIGLIA
DI
FILIPPO DI SER BRUNELLESCO
TURA
maestro CAMBIO medico
FEO
da cui i *Fei Arrighi*
TURA
GIUNTA
da cui i *Lapi*
LIPPO albergatore
moglie
Lippa Brunelleschi
ALDOBRANDO
Ser TOMMASO notajo
da cui gli *Aldobrandi*
Ser BRUNELLESCO notajo
† 1406
moglie
Giuliana di Giovanni Spini
TOMMASO
n. 1372.
Si commesse con tutti i suoi
beni nel monastero delle
Campora
FILIPPO
orefice, scultore, architetto
n. 1377
† 1446, 15 aprile
GIOVANNI
frate

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLA VITA E DELLE OPERE DI FILIPPO DI SER BRUNELLESCO

1377. Nasce da Ser Brunellesco di Lippo di Tura Lapi e da madonna Giuliana di Giovanni Spini sua moglie.

1398, 19 dicembre. È giurato maestro e matricolato all'Arte della Seta.

1401. Concorre al lavoro delle porte di San Giovanni.

1404, 2 luglio. Si matricola all'Arte degli Orafi, membro dell'Arte della Seta.

1404, 10 novembre. È uno de' maestri chiamati a consigliare sopra il modo di costruire gli sproni del Duomo di Firenze.

1405, 16 febbrajo. È cassato e rimosso con altri suoi compagni dall'ufficio di consigliere dell'Opera del Duomo di Firenze.

1415. In compagnia di Donatello gli è dato a fare una figura di marmo vestita di piombo dorato da mettersi sopra uno degli sproni del Duomo.

1416, 29 gennajo. Gli è fatto precetto che tra sette giorni abbia consegnato a Donatello il piombo per gettare la detta figura sotto pena, contraffacendo, della cattura, e di non essere rilasciato senza licenza degli Operaj.

1417, 19 maggio. Per le fatiche durate da lui intorno al modello della cupola gli sono pagati dieci fiorini d'oro.

1418, 31 agosto. Sono eletti alcuni maestri ad esaminare il modello.

1418, 20 dicembre. Cristoforo di Simone, Tuccio di Giovanni e Jacopo di Gio. Rosso, maestri, sono pagati per averlo esaminato.

1418, 20 agosto. Si bandisce che chi avesse modelli della cupola da produrre, debba averlo fatto a tutto il prossimo settembre, con la promessa d'un premio di 200 fiorini d'oro a chi farà il modello più degno di esser seguitato, e agli altri un ristoro delle spese.

1418, 4 ottobre. Si proroga il bando fino al 12 d'ottobre, e poi fino al 22 del detto mese, e di nuovo fino al 12 dicembre.

1419. 11 luglio. Gli Operaj stanziano al Brunellesco 50 lire e 15 soldi per un modello della cupola.

1419, 29 dicembre. Pagamento di 15 fiorini a lui, a Nanni d'Antonio di Banco ed a Donatello per un modello murato fatto per mostrare come si potesse voltare la cupola senza armature.

1420, marzo. È tenuto un consiglio generale, in cui sono esaminati i varj modelli presentati, e tra questi quello del Brunellesco.

1420, aprile. Il Brunellesco pone in scritto il modo per costruire la cupola secondo il proprio modello.

1420, aprile. Il modello del Brunellesco è accettato.

1420, 16 aprile. Elezione del Brunellesco, del Ghiberti e di Battista d'Antonio capomaestro, in provveditori sopra la costruzione della cupola, col salario per ciascuno di tre fiorini d'oro al mese.

1420, 24 aprile. Gli sono stanziati dieci fiorini d'oro in premio d'un modello fatto secondo l'intenzione de' quattro deputati sopra la cupola.

1421, 13 marzo. Ha 100 fiorini d'oro in premio per aver inventato una nuova macchina da tirar pesi sulla cupola.

1421, 19 giugno. Ottiene privilegio per tre anni di poter usare di un naviglio o barca da lui inventata per condurre facilmente e con poca spesa pesi e mercanzie sul fiume Arno e sopra altri fiumi e acque.

1423, 15 aprile. Il Brunellesco ha 10 fiorini per la sua invenzione di macchine da tirar su pesi sopra la cupola.

1423, 5 luglio. È pagato del modello di legname per la catena della cupola.

1423, 13 e 22 settembre. Consigli sopra i modelli della catena di legname per la cupola presentati da lui e da messer Giovanni di Gherardo da Prato.

1425, 24 gennajo. Rapporto del Brunellesco, del Ghiberti e di Batista di Antonio sopra il modo di continuare il lavoro della cupola.

1425, 4 febbrajo. È confermato insieme col Ghiberti nell'ufficio di provveditore sopra la cupola.

1426, 16 agosto. Gli è dato licenza di andare a Pisa in servigio de' sei uffiziali del Mare.

1426, 12 settembre. A lui, ed a Batista capomaestro è commesso di fare il prezzo ai maestri del concio delle mura del castello della Lastra.

1427, 2 aprile. Gli è concesso di assentarsi per 4 giorni dalla città per provvedere ad un certo lavorìo che fa in utilità del Comune di Firenze.

1427, maggio. Va a Castelfranco di sotto per condurre di là da Pisa e da Empoli a Firenze il marmo venuto da Carrara pei bisogni della cupola.

1427, 13 novembre. È invitato ad andare a Volterra per consigliare sul fatto della copertura della chiesa di San Giovanni.

1428, 7 gennajo. Ha facoltà di mettere in opera la catena de'macigni secondo il modello fatto da lui, dal Ghiberti e da Batista d'Antonio.

1428, 30 marzo. È commesso a lui ed a Batista capomaestro di far la clausura de'canonici, cappellani e cherici del Duomo.

1429, 12 febbrajo. È uno di coloro che giurarono per l'unione de'cittadini di Firenze.

1429, 18 marzo. Gli è data licenza di andare in campo a Lucca in servigio de'Dieci di Balìa.

1429, 22 settembre. È commesso a lui e a'suoi compagni di fare un modello di tutta la chiesa, con le cappelle, facciata e cupola.

1430, 15 febbrajo. È mandato a rivedere le fortificazioni de'castelli di Rencine, di Staggia e della Castellina.

1430, 2 marzo. È mandato in campo a Lucca per dare esecuzione al suo disegno di un argine per allagare quella città.

1430, 12 giugno. Fallitagli quell'impresa, dopo cento giorni ritorna a Firenze.

1431, 4 febbrajo. Si ordinà che sia disfatto il modello della cupola murato presso il campanile dal Brunellesco nel 1419.

1431, 16 febbrajo. Gli è scemata, per un anno, la paga annua da 100 fiorini a 50.

1431, 2 aprile. Sono scritte lettere al Marchese di Ferrara e al Signore di Mantova che era stata data licenza al Brunellesco per quarantacinque giorni di andare e stare in loro servigio.

1432, 27 giugno. Al Brunellesco, al Ghiberti e a Batista capomaestro è commesso il modello del vano della cupola per la lanterna.

1432, 30 ottobre. Gli è dato a fare il modello della chiusura della cupola, e quello della lanterna.

1432, 9 dicembre. È deliberato che egli faccia fare un acquajo e gli armarj di marmo della sagrestia del Duomo.

1432, 9 dicembre. Ha commissione insieme col capomaestro di ridurre a luogo di residenza degli Operaj e degli altri ufficiali il casolare e l'orto degli Alessandri e de'Tebaldi.

1432, dicembre. Fa una macchina detta il *Badalone* per condurre marmi da Pisa all'Opera del Duomo di Firenze.

1433, 19 maggio. Gli è commesso che insieme col capomaestro seguiti e compisca le catene ordinate per fortificazione della parte vecchia del Duomo.

1433, 22 maggio. A lui e agli altri due provveditori della cupola è dato il carico di fare ammattonare lo spazzo sotto le tribune della nuova parte del Duomo.

1434, 17 giugno. Gli è ordinato che compisca il modello della chiesa e della cupola.

1435, 3 aprile. Ha licenza di andare a Mantova per 20 giorni in servigio di quel marchese.

1435, 28 gennajo. Va a Pisa col capomaestro del Duomo per provvedere alla costruzione del fortilizio sopra la porta del Parlascio.

1435, 26 ottobre. Fa il disegno del nuovo coro del Duomo.

1436, 14 agosto. Fa il modello, secondo il quale è deliberato che sia fatta la nuova fortificazione di Vicopisano.

1436, 5 ottobre. Gli è commesso che in compagnia del capomaestro faccia costruire le volte e l'arcone della nuova sagrestia per il pergamo dell'organo del Duomo.

1436, 26 ottobre. Gli è allogata la copertura di terra cotta delle tre tribune minori del Duomo.

1436, 31 dicembre. È approvato il suo modello della lanterna.

1439, 22 marzo. È mandato a Vicopisano per vedere il muro da farsi della porta del Soccorso.

1439, 29 detto. Suo rapporto circa il lavoro detto.

1439, 30 giugno. Si delibera che sia fatta l'aggiunta del coro del Duomo per il Concilio dell' Unione della Chiesa greca colla latina, secondo che parrà più bella al Brunellesco.

1440, 1 aprile. Gli è scemato fino a sei fiorini il suo salario mensuale.

1440, 14 giugno. È mandato a Pisa per la fortificazione di quella città.

1440, 5 agosto. Ritorna a Pisa per la stessa cagione.

1443 (?). Intaglia il Crocifisso di legno che è in Santa Maria Novella.

1443, 12 aprile. Gli Operaj del Duomo hanno autorità dai Consoli dell'Arte della Lana di eleggere il solo Brunellesco in provveditore della cupola.

1445. È posto il primo marmo della lanterna.

1446, 15 aprile. Morte del Brunellesco.

DONATO

SCULTORE FIORENTINO

(Nato nel 1386; morto nel 1466)

Donato,[1] il quale fu chiamato dai suoi Donatello, e

[1] *Nella prima edizione il Vasari apre questa Vita con un preambolo che nella seconda soppresse, forse perchè anch'egli s'avvide d'esser caduto in troppo grande iperbole, e in errori di giudizio che fanno contro anche alle stesse benigne opinioni da lui altrove espresse sugli artefici precedenti. Con tutto ciò, siccome questo passo splende di quella naturale eloquenza, di che il vivo e fecondo affetto suo per l'arte spesso gli animava la penna, ed è tanta parte de'pregi della sua opera; stimiamo opportuno non defraudarne i lettori: « Gli scultori che « noi abbiamo chiamato vecchi, ma non antichi, sbigottiti dalle molte difficultà « dell'arte, conducevano le figure loro sì mal composte di artifizio et di bellezza, « che o di metallo o di marmo che elle si fussino, altro non erano però che « tonde; sì come avevano essi ancora tondi gli spiriti, et gli ingegni stupidi et « grossi. Et nasceva tutto questo, che, ritraendosi, esprimevano se medesimi et « se medesimi assomigliavano. Et così le povere cose loro erano in tutto prive « della perfezione del disegno et della vivezza; essendo veramente al tutto impos- « sibile che chi non ha una cosa, la possa dare. Per la qual cosa, la natura giu- « stamente sdegnata, per vedersi quasi beffare dalle strane figure che costoro « lasciavano al mondo, deliberò far nascere chi, operando, riducesse ad ottima « forma, con buona grazia et proporzione i male arrivati bronzi et i poveri « marmi; da lei come da madre benigna, et amati et tenuti cari, sì come cose « da lei prodotte con lunga diligenza et cura grandissima. Laonde per meglio « adempiere la volontà et la deliberazione sua, colmò Donato nel nascere di ma- « ravigliose doti; et in persona quasi di se medesima lo mandò quaggiù tra'mor- « tali, pieno di benignità, di giudizio et di amore. Per il che, degnando egli « ciascuno che operasse, o con diletto fare altrui operare s'ingegnasse, lasciò « sempre godere delle sue fatiche non solamente gli amici suoi, et chi non lo « conosceva ancora. Nè regnò tirannia alcuna nella virtù che gli diede il cielo, « riserrandosi a lavorare per le buche, a ciò che i modi della bella maniera sua « non gli fussino veduti operare: anzi lavorò egli sempre le cose sue apertissi-

così si sottoscrisse in alcune delle sue opere,[1] nacque in Firenze l'anno 1383.[2] E dando opera all'arte del disegno, fu non pure scultore rarissimo e statuario maraviglioso, ma pratico negli stucchi, valente nella prospettiva, e nell'architettura molto stimato; ed ebbono l'opere sue tanta grazia, disegno e bontà, ch'esse furono tenute più simili all'eccellenti opere degli antichi Greci e Romani, che quelle di qualunche altro fusse giammai. Onde a gran ragione se gli dà grado del primo che mettesse in buono uso l'invenzione delle storie ne' bassirilievi: i quali da lui furono talmente operati, che alla considerazione che egli ebbe in quelli, alla facilità ed al magisterio, si conosce che n'ebbe la vera intelligenza, e gli fece con bellezza più che ordinaria; perciocchè, non che alcuno artefice in questa parte lo vincesse, ma nell'età nostra ancora non è chi l'abbia paragonato.[3] Fu allevato Donatello da fanciullezza in casa di Ruberto Martelli; e per le buone qua-

« mamente; sì che ognuno le potè vedere. Fu sì grato, sì piacevole et tanto « onesto in ciascuna sua azione, che se il secol d'oggi lo pregia et venera così « morto, molto maggiormente lo adorerebbe se e' fusse vivo. Atteso che, dove i « moderni artefici sono oggi, per lo più, tutti pieni d'invidia et di superbia, me« scolata con una vana ambizione insolente, Donato era benigno, cortese, umile « et senza alcuna riputazione; dove questi nuocono al prossimo, si sforzava egli « giovarli sempre; lodando modestamente et con giudizioso rispetto le cose dei « suoi artefici. Felicissimi giorni et beati secoli che vi godeste tanta virtù et « tanta bontà! quando gli artefici buoni erano padri, amici, maestri et compagni « a chi voleva imparare! Dicevano, cioè mostravano, gli errori a chi operava; « ma dolcemente, et quando si poteva ancora ripararvi: ma non vi essendo ri« paro alcuno, non pubblicavano le altrui vergogne. Usavano insieme da fratelli, « con caritativa amorevolezza; et sempre nelle occorrenze loro si giovavano l'uno « all'altro. Onde piacque al cielo, in questo secolo pieno di bontà, mandar Do« nato a operare in terra; a ciò, trovando gli artefici buoni, trovasse ancora gli « uomini volenterosi di farlo operare. Nacque Donato ecc. ».

[1] *Nelle denunzie al Catasto, più comunemente si dice Donato di Niccolò di Betto Bardi, sebbene in taluna anche Donatello. Nei documenti, or in un modo or nell'altro. Nelle opere, Donatello fiorentino.

[2] *Le tre denunzie di Donatello citate dal Gaye, del 1427, 1433 e 1457 (I, 120-23), hanno questo divario circa l'anno della sua nascita: 1382, 1386, 1387. Noi ci atterremo alla comune opinione, che lo fa nato nel 1386.

[3] *Tutta la lode che danno a Donatello il Vasari, il Borghini e il Baldinucci, i quali lo encomiano come il vero restauratore della scultura, sembra principal-

lità e per lo studio della virtù sua non solo meritò di essere amato da lui, ma ancora da tutta quella nobile famiglia. Lavorò nella gioventù sua molte cose, delle quali perchè furono molte, non si tenne gran conto. Ma quello che gli diede nome, e lo fece per quello che egli era conoscere, fu una Nunziata di pietra di macigno, che in Santa Croce di Fiorenza fu posta all'altare e cappella de' Cavalcanti; alla quale fece un ornato di componimento alla grottesca, con basamento vario ed attorto, e finimento a quartotondo; aggiugnendovi sei putti che reggono alcuni festoni, i quali pare che per paura dell'altezza, tenendosi abbracciati l'un l'altro, si assicurino. Ma sopra tutto, grande ingegno e arte mostrò nella figura della Vergine, la quale impaurita dall'improvviso apparire dell'Angelo, muove timidamente con dolcezza la persona a una onestissima reverenza, con bellissima grazia rivolgendosi a chi la saluta; di maniera che se le scorge nel viso quella umiltà e gratitudine, che del non aspettato dono si deve a chi lo fa, e tanto più, quanto il dono è maggiore. Dimostrò, oltra questo, Donato ne' panni di essa Madonna e dell'Angelo lo essere bene rigirati e maestrevolmente piegati, e col cercare l'ignudo delle figure,

mente fondarsi sul fatto d'esser egli stato il primo a dare alle sue figure quella libertà d'espressione che più tardi giunse al colmo per mano del Buonarroti, e che dagl'Italiani, a cagion del tetro sentimento ch'esse figure inspiravano, fu denominato IL TERRIBILE. Il suo contemporaneo Ghiberti, che studiò ai belli e svariati sentimenti dell'anima, le fece tutte moderate e bene intese nella loro espressione; Donatello, al contrario, fu vago di ritrarre una materialità energica e vitale; e per riuscire nell'intento, espresse i men nobili affetti dello spirito e dell'anima. (V. RUMOHR, *Ricerche Italiane*, II, 236). Anche Donatello in sulle prime si dedicò alla trattazione di argomenti pagani, essendosi dichiarato, insieme col Brunellesco, caldo veneratore dell'antichità; laddove il sentimento del Ghiberti era tutto cristiano. La stima de' suoi meriti che da Michelangiolo si trasfuse nel Vasari e in tutti i suoi successori, chiaro rivela quanto in quel tempo l'ultimo scopo dell'arte andasse sconosciuto. Ciò che qui dice il nostro Autore dei meriti di Donatello rispetto alla trattazione del basso rilievo, si riferisce del pari alla imitazione delle diverse maniere de' rilievi antichi. Vedasi su di ciò il parallelo tra Donatello e Michelangiolo che trovasi alla fine di questa Vita. (Dalle note del *Vasari trad. in tedesco*).

come ei tentava di scoprire la bellezza degli antichi, stata nascosa già cotanti anni: e mostrò tanta facilità ed artifizio in quest'opera, che insomma più non si può dal disegno e dal giudizio, dallo scarpello e dalla pratica disiderare.[1] Nella chiesa medesima, sotto il tramezzo, a lato dalla storia di Taddeo Gaddi, fece con straordinaria fatica un Crocifisso di legno: il quale quando ebbe finito, parendogli aver fatto una cosa rarissima, lo mostrò a Filippo di ser Brunellesco, suo amicissimo, per averne il parer suo; il quale Filippo, che per le parole di Donato aspettava di vedere molto miglior cosa, come lo vide, sorrise alquanto. Il che vedendo Donato, lo pregò per quanta amicizia era fra loro, che gliene dicesse il parer suo: perchè Filippo, che liberalissimo era, rispose che gli pareva che egli avesse messo in croce un contadino, e non un corpo simile a Gesù Cristo, il quale fu delicatissimo ed in tutte le parti il più perfetto uomo che nascesse giammai. Udendosi mordere Donato, e più a dentro che non pensava, dove sperava essere lodato, rispose: Se così facile fusse fare come giudicare, il mio Cristo ti parrebbe Cristo, e non un contadino; però piglia del legno, e pruova a farne uno ancor tu. Filippo senza più farne parola, tornato a casa, senza che alcuno lo sapesse, mise mano a fare un Crocifisso; e cercando d'avanzare, per non condannar il proprio giudizio, Donato, lo condusse dopo molti mesi a somma perfezione. E ciò fatto, invitò una mattina Donato a desinar seco, e Donato accettò l'invito; e così andando a casa Filippo di compagnia, arrivati in Mercato Vecchio, Filippo comperò alcune cose,[2] e datole a Donato, disse: Avviati con queste cose a casa, e lì aspet-

[1] Quest'opera esiste tuttavia. Notisi però che i putti non sono sei, ma quattro; di legno, e non di marmo. Il Cicognara ne ha dato l'intaglio.

[2] « E nel passare per Mercato Vecchio (leggesi nella prima edizione), Filippo comperò formaggio, noce e frutte ». E un postillatore del secolo XVII (che annotò un esemplare delle Vite posseduto poi dal cav. Bossi pittore) pose in margine: « In quel tempo i pittori non facevano i cavalieri come a' tempi nostri ».

tami, che io ne vengo or ora. Entrato dunque Donato in casa, giunto che fu in terreno, vide il Crocifisso di Filippo a un buon lume; e fermatosi a considerarlo, lo trovò così perfettamente finito, che vinto e tutto pieno di stupore, come fuor di sè, aperse le mani che tenevano il grembiule; onde, cascatogli l'uova, il formaggio e l'altre robe tutte, si versò e fracassò ogni cosa. Ma non restando però di far le meraviglie e star come insensato, sopraggiunto Filippo, ridendo disse: Che disegno è il tuo, Donato? che desineremo noi, avendo tu versato ogni cosa? Io per me, rispose Donato, ho per istamani avuta la parte mia: se tu vuoi la tua, pigliatela; ma non più: a te è conceduto fare i Cristi ed a me i contadini.[1]

Fece Donato, nel tempio di San Giovanni della medesima città, la sepoltura di papa Giovanni Coscia, stato deposto del pontificato dal Concilio Costanziese; la quale gli fu fatta fare da Cosimo de' Medici, amicissimo del detto Coscia:[2] ed in essa fece Donato, di sua mano, il morto di bronzo dorato, e di marmo la Speranza e Carità che vi

[1] Il Cicognara, come già si notò, fa un paragone tra il Cristo del Brunellesco e questo di Donatello, che ancor si vede in Santa Croce in una cappella de' Bardi, la quale forma la testata della crociera sinistra.

[2] Baldassarre Coscia (che fu anche papa Giovanni XXIII), chiamò esecutori testamentarj Bartolommeo Valori e Niccolò da Uzzano, Giovanni de' Medici e Vieri Guadagni, i quali de' ventimila fiorini, da lui lasciati, ne spesero mille nella sua sepoltura, ove fu posta questa iscrizione:

IOANNES QUONDAM PAPA XXIII
OBIIT FLORENTIE
ANNO DOMINI MCCCCXVIII
XI. KALENDAS JANUARII.

La quale iscrizione (come narra il Migliore nella *Firenze illustrata*) Martino voleva tolta, e ne fece istanza, non a Cosimo de' Medici, ma a' Priori; e questi, per accogliere o rigettar, come fecero, l'istanza, non consultarono Cosimo, il che non avrebbero trascurato s'egli avesse fatta fare quella sepoltura. Anche di questa abbiamo il disegno e nell'opera del Cicognara che ne discorre i pregi, e in quella del Gonnelli. — *Il testamento del Coscia è ora pubblicato nel tom. IV dell'*Archivio Storico Italiano*.

† Pare che fosse cominciato a lavorare da Donatello intorno al 1426, nel quale anno si trova che a' 28 gennajo gli Operaj di Santa Maria del Fiore venderono quattro tavole di marmo bianco per la sepoltura di papa Giovanni XXIII a Bartolommeo di Taldo Valori.

sono: e Michelozzo, creato suo, vi fece la Fede.[1] Vedesi nel medesimo tempio, e dirimpetto a quest'opera, di mano di Donato una Santa Maria Maddalena, di legno, in penitenza, molto bella e molto ben fatta, essendo consumata dai digiuni e dall'astinenza; in tanto che pare in tutte le parti una perfezione di notomia, benissimo intesa per tutto.[2] In Mercato Vecchio, sopra una colonna di granito è di mano di Donato una Dovizia di macigno forte, tutta isolata; tanto ben fatta, che dagli artefici e da tutti gli uomini intendenti è lodata sommamente.[3] La qual colonna, sopra cui è questa statua collocata, era già in San Giovanni, dove sono l'altre di granito che sostengono l'ordine di dentro; e ne fu levata, ed in suo cambio postavi un'altra colonna accanalata, sopra la quale stava già, nel mezzo di quel tempio, la statua di Marte, che ne fu levata quando i Fiorentini furono alla fede di Gesù Cristo convertiti.[4] Fece il medesimo, essendo ancor giovinetto, nella facciata di Santa Maria del Fiore, un Daniello profeta, di marmo;[5] e dopo, un San Giovanni Evangelista che siede, di braccia quattro, e con semplice abito vestito, il quale è molto lodato.[6] Nel medesimo

[1] Di Michelozzo e dell'opere sue leggiamo subito dopo questa Vita.

[2] Nel 1688 questa statua fu trasportata nelle stanze dell'Operajo, cedendo il luogo ad un San Giovan Batista di marmo, avanti al quale è ora il fonte battesimale, che prima stava in mezzo della chiesa, scolpito da Giuseppe Piamontini. Più recentemente fu di nuovo riposta in chiesa, e collocata sopra un altare fra la porta di mezzo e quella ch'è di faccia al Bigallo. Essa è molto lodata e data in disegno dal Cicognara.

[3] Consumata dalle intemperie, nel 1721 cedè il luogo ad altra scolpita da G. B. Foggini, che ancor vi si vede.

[4] La colonna, di cui qui si parla, diversissima dall'altre, di cui pure è qui fatto cenno, non fu certamente cavata dal tempio di San Giovanni, che mai non fu tempio di Marte: di che veggasi il Borghini ne' *Discorsi*, il Migliore nella *Firenze illustrata* ecc. ecc.

[5] Non si sa più ove sia. Erroneamente il Bottari lo disse posto nell'interno della chiesa, fidandosi dell'annotatore del *Riposo* del Borghini, che prese un Ezechia d'autore ignoto pel Daniele di Donatello.

[6] *Quale de' quattro Evangelisti, che sin dal 1586, distrutta la facciata, furono traslocati nelle quattro cappelle della tribuna principale del Duomo, sia quella di Donatello, è difficile assicurare. Il certo è che non tutte e quattro sono

luogo si vede, in sul cantone, per la faccia che rivolta per andare nella via del Cocomero, un vecchio fra due colonne, più simile alla maniera antica che altra cosa che di Donato si possa vedere, conoscendosi nella testa di quello i pensieri che arrecano gli anni a coloro che sono consumati dal tempo e dalla fatica. Fece ancora, dentro la detta chiesa, l'ornamento dell'organo che è sopra la porta della sagrestia vecchia, con quelle figure abbozzate, come si è detto, che a guardarle pare veramente che siano vive e si muovino.[1] Onde di costui si può dire, che tanto lavorasse col giudizio quanto con le mani; attesochè molte cose si lavorano e paiono belle nelle stanze dove son fatte, che poi cavate di quivi e messe in un altro luogo, e a un altro lume o più alto, fanno varia veduta, e riescono il contrario di quello che parevano. Laddove Donato faceva le sue figure di maniera, che nella stanza dove lavorava, non apparivano la metà di quello che elle riuscivano migliori ne' luoghi dove ell'erano poste. Nella sagrestia nuova pur di quella chiesa fece il disegno di quei fanciulli che tengono i fe-

di Donatello, come dice il Richa; ma v'ebbero mano Niccolò d'Arezzo e Nanni d'Antonio di Banco. (Vedi la nota 1, pag. 135, la nota 1, pag. 138, e l'aggiunta alla nota 2, pag. 142).

† Queste figure furono allogate a' detti scultori nel 1408. Il San Giovanni Evangelista fu pagato a Donatello fiorini 160 d'oro, e messo su nel 1415.

[1] *Vedi nelle note alla Vita di Luca della Robbia. Ci pare qui luogo opportuno di aggiungere che, per deliberazione degli Operaj del Duomo, riferita dal Rumohr, i Consoli dell'Arte della Lana, il 27 marzo 1437, allogarono a Donatello due porte di bronzo per le due nuove sagrestie del Duomo fiorentino pel prezzo di fiorini 1900. Ma non avendole potute fare Donatello, per giuste cause, gli Operaj, nel 28 febbrajo del 1440, ne dettero a fare una a Luca Della Robbia, in compagnia di Michelozzo e di Maso di Bartolommeo detto Masaccio. (Vedi a pag. 172, nota 1). L'altra porta rimane ancora a farsi.

† Quanto poi all'ornamento dell'organo, ossia al pergamo, esso gli fu allogato nel 1433, del mese di luglio. Questo pergamo, rifacendosi a' giorni nostri le cantorie sopra le porte delle sagrestie, fu tolto di là, ed oggi si conserva nel Museo Nazionale. La prima opera che facesse Donatello per Santa Maria del Fiore, fu una figura di marmo, di un braccio e mezzo di altezza, che doveva andare fuori e sopra la porta della chiesa, per cui si andava ai Servi, dove Nanni d'Antonio di Banco scolpì poi la Incoronazione di Nostra Donna; e gli

stoni che girano intorno al fregio;[1] e così il disegno delle figure che si feciono nel vetro dell'occhio che è sotto la cupola, cioè quello dov'è l'Incoronazione di Nostra Donna: il quale disegno è tanto migliore di quelli che sono negli altri occhi, quanto manifestamente si vede.[2] A San Michele in Orto di detta città lavorò di marmo, per l'arte dei Beccai,[3] la statua del San Pietro che vi si vede, figura savissima e mirabile;[4] e per l'Arte de' Linaioli, il San Marco Evangelista, il quale avendo egli tolto a fare insieme con Filippo Brunelleschi,[5] finì poi da sè, essendosi così Filippo

fu pagata 16 fiorini d'oro a' 17 di febbrajo del 1407. Nel 1412, a' 12 d'agosto, riceve fiorini 128, prezzo della figura di Giosuè, e fiorini 50 per parte di pagamento di quella del San Giovanni Evangelista e del David. Nel 1415, a' 4 dicembre, deliberano gli Operaj che egli possa fare due figure da mettersi sul campanile; e nel medesimo anno a lui e a Filippo di ser Brunellesco è pagato il prezzo di una figura di marmo vestita di piombo dorato, che doveva stare sopra uno degli sproni della chiesa. Nel 1418 gli sono stanziati 100 fiorini d'oro per una figura di marmo; nel 1421 a lui e a Giovanni di Bartolo detto Rosso sono fatti alcuni pagamenti per la figura di Abramo stata già commessa a Bernardo Ciuffagni. Nel 1422 lavora due teste di Profeti, che furono poste nella suddetta Incoronazione di Nanni d'Antonio di Banco. E nell'anno seguente comincia a scolpire un'altra figura pel campanile, pagatagli fiorini 95 a' 18 di febbrajo 1425 per stima fattane da Lippo pittore, da Cola di Niccolò Spinelli d'Arezzo, orafo, e da Andrea di Noferi, lastrajuolo.

[1] Così graziosamente come già aveva fatto nella cappella de' Cavalcanti in Santa Croce.

[2] † Fece questo disegno nel 1434 a concorrenza di Lorenzo Ghiberti, ed in un consiglio tenuto a questo effetto fu giudicato che quello di Donatello fosse il migliore. Miselo in opera, per un occhio di vetro del Duomo, messer Domenico priore di San Sisto di Pisa, ajutato da maestro Angelo di Lippo de' Vetri da Firenze.

[3] La fabbrica d'Orsanmichele fu fatta a spese delle principali Arti di Firenze, e nei suoi fondamenti, lì 29 luglio 1337, furon poste monete d'oro e d'argento coll'iscrizione: *Ut magnificentia Populi Flor. artium et artificum ostendatur*. Quindi nelle nicchie delle quattro facciate esterne ogni artè volle farvi la statua del suo santo protettore, o in marmo o in bronzo.

† Queste cose non sono in tutto vere. Il Palazzo d'Or San Michele fu fabbricato a spese del Comune di Firenze, dandone la cura all'Arte di Por Santa Maria, ossia della Seta. Solamente fu concesso a ciascun'Arte di fare a proprie spese i tabernacoli e le statue che ornano le quattro facciate esterne di quell'edifizio.

[4] È tuttavia al suo posto primitivo.

[5] *Da certi ricordi estratti dal Libro dei *Debitori e Creditori dell'arte de' Linaroli*, pubblicati dal Gualandi (*Memorie di Belle Arti*, Serie IV, pag. 104-107),

contentato. Questa figura fu da Donatello con tanto giudizio lavorata, che, essendo in terra, non conosciuta la bontà sua da chi non aveva giudizio, fu per non essere dai consoli di quell'arte lasciata porre in opera; per il che disse Donato che gli lasciassero metterla su, che voleva mostrare, lavorandovi attorno, che un'altra figura e non più quella ritornerebbe. E così fatto, la turò per quindici giorni, e poi senza altrimenti averla tocca, la scoperse, riempiendo di maraviglia ognuno.

All'Arte de'Corazzaj; fece una figura di San Giorgio armato, vivissima; nella testa della quale si conosce la bellezza nella gioventù, l'animo ed il valore nelle armi, una vivacità fieramente terribile, ed un maraviglioso gesto di muoversi dentro a quel sasso. E certo, nelle figure moderne non s'è veduta ancora tanta vivacità, nè tanto spirito in marmo, quanto la natura e l'arte operò con la mano di Donato in questa.[1] E nel basamento che regge il tabernacolo di quella, lavorò di marmo in basso rilievo quando egli ammazza il serpente, ove è un cavallo molto stimato e molto lodato. Nel frontespizio fece di basso rilievo mezzo un Dio Padre;[2] e dirimpetto alla

si ritrae che veramente Donatello prese a fare questa figura del San Marco senza la compagnia di altro artefice. Vero è che Niccolò di Piero Lamberti, ossia Niccolò d'Arezzo, nel 1408 fu mandato a Carrara a comprare il marmo, e nel 1410 furono elette cinque persone ad esaminare se il pezzo del marmo condotto da Niccolò era senza macchie e difetti, da potersi intagliare. Nel 1411 poi, a dì 3 d'aprile, fu allogato a Donatello a fare e intagliare detta figura di San Marco, con una base di marmo di buon intaglio; con patto che rendesse tutto finito il dì primo di novembre 1412. L'ornamento del tabernacolo fu preso a fare da Perfetto di Giovanni e da Albizo di Piero, intagliatori, a'24 d'aprile del 1411, pel prezzo, tutto compreso, di fiorini dugento.

[1] *Di questa statua scrisse, intorno al 1571, un lungo ed erudito discorso Francesco Bocchi, messo poi alle stampe co'tipi del Marescotti nel 1584, col titolo di *Eccellenza della statua di San Giorgio di Donatello* ecc., e riprodotto nelle *Lettere Pittoriche*. Di essa hanno dato l'intaglio il D'Agincourt e il Cicognara.

[2] *Questo bassorilievo del basamento, e il frontespizio con Dio Padre, è nell'ultima nicchia dal lato di tramontana, nella quale ora è il San Luca di marmo, e dove primieramente stette il San Giorgio, avanti che, circa il 1700,

chiesa[1] di detto oratorio, lavorò di marmo, e con l'ordine antico detto corintio, fuori d'ogni maniera todesca, il tabernacolo per la Mercatanzia, per collocare in esso due statue: le quali non volle fare, perchè non fu d'accordo del prezzo. Queste figure dopo la morte sua fece di bronzo, come si dirà, Andrea del Verrocchio. Lavorò di marmo, nella facciata dinanzi del campanile di Santa Maria del Fiore, quattro figure di braccia cinque;[2] delle quali due ritratte dal naturale sono nel mezzo: l'una è Francesco Soderini giovane, e l'altra Giovanni di Barduccio Cherichini, oggi

fosse traslocato dalla parte di mezzogiorno, dove al presente si vede. (Vedi la nota 3, a pag. 385, alla Vita del Brunellesco).

† Il marmo pel basamento fu venduto all'Arte de' Corazzaj dall'Opera del Duomo nel febbrajo del 1416.

[1] † Cioè la chiesa già detta San Michele, e oggi San Carlo.

[2] * Nella occasione di certi restauri fatti a questo campanile nel 1831 si venne a scoprire che non tutte e quattro queste statue sono di Donatello, e che nemmeno sono alte cinque braccia, ma tre e mezzo circa l'una. Tre (le più vicine alla facciata della chiesa) appartengono a Donatello: il San Giovanni Batista, nel cui plinto si legge *Donatello*; il re David (ch'è lo *Zuccone*), dove è *Opus Donatelli*; il profeta Geremia, come è scritto nel rotolo che ha in mano; o il re Salomone, come dice la scritta della base, dov'è inciso *Opus Donatelli*. Per altro, la quarta rappresentante il profeta Abdia, è di un tal Giovanni Rosso, secondo la scritta incisa in un cartello che ha in marmo: *Joannes Rossus Prophetam sculpsit Abdiam.* Di questo Giovanni detto Rosso, che fu figliuolo di un Bartolo, e di questa statua, il Baldinucci trovò nei libri dell'Opera del Duomo questa memoria: « *Nanni Bartoli intagliatori vocato* Rosso, *quos recepit pro parte solutionis unius figure marmoris mictende in Campanili dicte ecclesie* ». A questo stesso artefice si attribuisce il mausoleo de' Brenzoni in San Fermo Maggiore di Verona. E forse è sua in Tolentino la scultura della porta maggiore della chiesa di San Niccolò, fatta nel 1431. Evvi in essa una iscrizione, i cui ultimi versi dicono: COMPOSVIT RUBEUS DECUS HOC LAPICIDA IOANNES; QUEM GENUIT CELSIS FLORENTIA NOTA TROPHEIS. (RICCI, *Memorie degli Artisti della Marca d'Ancona*; vol. I, pag. 117 e 134).

† Sappiamo che Giovanni di Bartolo lavorò per il Duomo di Firenze, dal 1419 al 1422, una figura di Abramo insieme con Donatello, stata già allogata a Bernardo Ciuffagni, e l'altra del profeta Elia, che forse fu poi chiamata d'Abdia, ed è quella stessa che col suo nome si vede nel campanile: e sappiamo ancora che nel 1423 scolpì una figura per un acquidoccio della suddetta chiesa. Nell'anno seguente si trova che egli era stato costretto per debiti a partirsi di Firenze e ad andare a Volterra, dove aveva preso a fare un lavoro. L'ultima memoria che s'abbia di Giovanni, è del 1451, nel quale anno si parla di una figura di marmo da lui abbozzata a Carrara, e per la quale aveva lite con Jacopo di Sandro per vettura di essa statua dalla cava alla marina.

nominato il Zuccone;[1] la quale, per essere tenuta cosa rarissima e bella quanto nessuna che facesse mai, soleva Donato, quando voleva giurare sì che si gli credesse, dire: Alla fe' ch'io porto al mio Zuccone; e mentre che lo lavorava, guardandolo, tuttavia gli diceva: favella, favella, che ti venga il cacasangue! E dalla parte di verso la canonica, sopra la porta del campanile, fece uno Abraam che vuole sacrificare Isac, ed un altro Profeta; le quali figure furono poste in mezzo a due altre statue.

Fece per la Signoria di quella città un getto di metallo, che fu locato in piazza in uno arco della loggia loro ed è Giudit che ad Oloferne taglia la testa;[2] opera di grande eccellenza e magisterio:[3] la quale, a chi considera la semplicità del di fuori nell'abito e nello aspetto di Giudit, manifestamente scuopre nel di dentro l'animo grande di quella donna, e lo aiuto di Dio;[4] siccome nell'aria di esso Oloferne il vino ed il sonno, e la morte nelle sue membra, che per avere perduti gli spiriti si dimostrano fredde e cascanti. Questa fu da Donato talmente condotta, che il getto venne sottile e bellissimo; ed ap-

[1] *Così detto per esser tutto calvo. Il Cicognara, che ne ha dato l'intaglio, credè con ragione, doversi applicare piuttosto a questa figura che a quella del San Marco, quanto il Vasari dice più sopra circa al modo giudizioso con cui è lavorata, dovendo stare in alto. E questo accorgimento usato da Donatello nelle sue opere commenda assai nella *Introduzione*, cap. I della *Scultura*.

[2] Questa statua sino al 1495 stette in casa di Pier de' Medici. In quell'anno, che fu quello della cacciata di Pietro, venne trasferita alla ringhiera del Palazzo de' Signori, e collocata nel posto ove già fu il David di Michelangiolo, siccome apparisce dai vecchi quadri rappresentanti la morte del Savonarola. Essa è adorna di quest'espressiva iscrizione, che ancor vi si legge: *Exemplum Sal. Pub. Cives posuere* MCCCCXCV. Nel 1504 finalmente venne collocata nella Loggia de' Priori, ov'è oggi; e dal Vasari si dice che fu sin da principio.

[3] Opera (pensa il Cicognara) di minor eccellenza che celebrità, dovuta probabilmente a cagioni affatto estrinseche, e che dall'iscrizione già indicata è facile congetturare.

[4] È da osservarsi, nota il Cicognara in proposito di questa statua, un singolare accorgimento del nostro artefice, per preservare le sue opere dalle rotture, sì comuni alle antiche: cioè di raccoglier nella sua statua, per quanto comportava la naturalezza dell'azione, il movimento delle membra. Tale accorgimento, com'ei nota, era già stato osservato anche dal Bocchi.

presso fu rinetta tanto bene, che maraviglia grandissima è a vederla.[1] Similmente il basamento che è un balaustro di granito con semplice ordine, si dimostra ripieno di grazia, ed agli occhi grato in aspetto: e sì di questa opera si soddisfece, che volle (il che non aveva fatto nelle altre) porvi il nome suo, come si vede in quelle parole *Donatelli opus.*[2] Trovasi di bronzo, nel cortile del palazzo di detti Signori, un David ignudo, quanto il vivo, ch'a Golia ha troncato la testa, e alzando un piede, sopra essa lo posa, ed ha nella destra una spada: la quale figura è tanto naturale nella vivacità e nella morbidezza, che impossibile pare agli artefici che ella non sia formata sopra il vivo. Stava già questa statua nel cortile di casa Medici, e per l'esilio di Cosimo[3] in detto luogo fu portata. Oggi il duca Cosimo, avendo fatto dove era questa statua una fonte, la fece levare, e si serba per un altro cortile che grandissimo disegna fare dalla parte di dietro del palazzo, cioè dove già stavano i leoni.[4] È posto ancora nella sala, dove è l'oriuolo di Lorenzo della Volpaia, dalla mano sinistra, un David di marmo bellissimo, che tiene fra le gambe la testa morta di Golia sotto i piedi, e la fromba ha in mano, con la quale l'ha percosso.[5] In casa Medici,[6] nel primo cortile, sono otto tondi di marmo, dove sono ritratti cammei antichi e rovesci di medaglie, ed alcune storie fatte da lui molto belle; i quali sono murati nel

[1] Maraviglia grandissima, specialmente pei tempi di Donatello, come osserva il Cicognara.

[2] *Questo non è vero, perchè in altre sue opere pose il nome, com'è detto di sopra.

[3] Di Cosimo il vecchio.

[4] † Si custodiva nella stanza de' bronzi della R. Galleria degli Uffizj, ed ora è tra i bronzi moderni del Museo Nazionale.

[5] † Anche questa statua dalla Galleria degli Uffizj fu trasportata nel Museo Nazionale. Intorno alla quale è da sapere che essa era stata scolpita da Donatello nell'Opera del Duomo, e che la Signoria con deliberazione del 2 di luglio del 1416 ordinò agli Operaj che dovessero mandarla nel Palazzo Pubblico, pel quale era stata fatta.

[6] † Poi Riccardi, quindi del Governo, ed ora della Provincia di Firenze.

fregio fra le finestre e l'architrave sopra gli archi delle loggie:[1] similmente la restaurazione d'un Marsia, in marmo bianco antico, posto all'uscio del giardino;[2] ed una infinità di teste antiche, poste sopra le porte, restaurate e da lui acconce con ornamenti d'ali e di diamanti (impresa di Cosimo), a stucchi benissimo lavorati.[3] Fece di granito un bellissimo vaso che gettava acqua;[4] e al giardino de' Pazzi in Fiorenza un altro simile ne lavorò, che medesimamente getta acqua.[5] Sono in detto palazzo de' Medici Madonne di marmo e di bronzo, di bassorilievo; e altre storie di marmi di figure bellissime, e di schiacciato rilievo maravigliose.[6] E fu tanto l'amore che Cosimo portò alla virtù di Donato, che di continuo lo faceva lavorare; ed allo incontro ebbe tanto amore verso Cosimo Donato, che ad ogni minimo suo cenno indovinava tutto quel che voleva, e di continuo lo ubbidiva. Dicesi che un mercante genovese fece fare a Donato una testa di bronzo quanto il vivo bellissima, e per portarla lontano sottilissima, e che per mezzo di Cosimo tale opera gli fu allogata. Finitala adunque, volendo il mercante sodisfarlo, gli parve che Donato troppo ne chiedesse; per-

[1] *Sono otto tondi tramezzati da scudi, dentrovi l'arma medicea, con le seguenti rappresentazioni mitologiche: Diomede col Palladio, Ercole soggiogato da Amore, Ercole nell'orto dell'Esperidi, un Oracolo, il Trionfo d'Amore, il Ritrovamento di Arianna nell'isola di Nasso, un Centauro con una cesta in ispalla, uno schiavo inginocchiato dinanzi al suo signore. Se ne hanno gl'intagli in varie collezioni di antichità.

[2] *Un Marzia di marmo bianco, che già stette nella Galleria degli Uffizj, al principio del corridore a ponente, a man destra †t che ora si conserva nel Museo Nazionale, si crede che sia quello racconciato da Donatello; ma la mediocrità del lavoro di questo restauro ci fa dubitare che non sia quello citato dal Vasari.

[3] Non sapremmo dire quanto di tutte queste opere ancor vi rimanga.

[4] Lo fece, si può credere, per casa Medici; ma non se ne sa più nulla.
† Questo bellissimo lavoro di marmo, e non di granito, è oggi nella villa di Castello, posto in un pratello a destra del palazzo.

[5] Sussiste ancora in quel giardino.
† Il giardino non esiste più, essendo stato fabbricato sopra il suo terreno il palazzo della Banca Nazionale. Il vaso che gettava acqua fu trasportato nel Museo Nazionale.

[6] Che poi, se pur tutte si conservarono, andaron divise in diversi luoghi.

chè fu rimesso in Cosimo il mercato; il quale, fattala portare in sul cortile di sopra di quel palazzo, la fece porre fra i merli che guardano sopra la strada, perchè meglio si vedesse. Cosimo dunque, volendo accomodare la differenza, trovò il mercante molto lontano dalla chiesta di Donato; perchè voltatosi, disse ch' era troppo poco. Laonde il mercante, parendogli troppo, diceva che in un mese o poco più lavorata l'aveva Donato, e che gli toccava più di un mezzo fiorino per giorno. Si volse allora Donato con collera, parendogli d'essere offeso troppo, e disse al mercante, che in un centesimo d'ora avrebbe saputo guastare la fatica e 'l valore d'uno anno: e dato d'urto alla testa, subito su la strada la fece ruinare, della quale se ne fer molti pezzi; dicendogli, che ben mostrava di essere uso a mercantar fagiuoli, e non statue. Perchè egli pentitosi, gli volle dare il doppio più perchè la rifacesse; e Donato non volle, per sue promesse nè per prieghi di Cosimo, rifarla giammai. Sono nelle case dei Martelli[1] di molte storie di marmo e di bronzo; e infra gli altri, un David di braccia tre,[2] e molte altre cose da lui, in fede della servitù e dell'amore che a tal famiglia portava, donate liberalissimamente; e particolarmente un San Giovanni tutto tondo di marmo, finito da lui di tre braccia d'altezza; cosa rarissima,[3] oggi in casa gli eredi di Ruberto Martelli, dal quale fu fatto un fideicommisso, che nè impegnare nè vendere nè donare si potesse senza gran pregiudizio, per testimonio e fede delle carezze usate da loro a Donato, e da esso a loro, in riconoscimento della virtù sua, la quale per la protezione e per il co-

[1] Queste erano nella via che prende il nome da detta famiglia, che ora abita in via della Forca.

[2] Statua di marmo non terminata, che oggi vedesi, con altre cose di Donatello che si diran qui appresso, nella casa de' Martelli in via della Forca.

[3] Il Cicognara ne ragiona a lungo (facendone paragoni, che tornan tutti a grande sua lode, con altri San Giovanni de' pittori più famosi), e ce lo presenta in disegno.

modo avuto da loro aveva imparata.[1] Fece ancora, e fu mandata a Napoli, una sepoltura di marmo per uno arcivescovo, che è in Sant'Angelo di Seggio di Nido; nella quale son tre figure tonde che la cassa del morto con la testa sostengono, e nel corpo della cassa è una storia di basso rilievo sì bella, che infinite lode se ne convengono.[2] Ed in casa del conte di Matalone, nella città medesima, è una testa di cavallo di mano di Donato tanto bella, che molti la credono antica.[3] Lavorò nel castello di Prato il pergamo di marmo, dove si mostra la Cintola; nello spartimento del quale un ballo di fanciulli intagliò sì belli e sì mirabili, che si può dire che non

[1] Il Cicognara dà pure il disegno d'altra cosa rarissima di Donatello, ch'è in casa Martelli; cioè un medaglione, o patera di bronzo, che sembra imitazione d'opera antica: onde si può pensare che altre imitazioni non meno eccellenti si avessero, e forse ancor si abbiano, di mano del medesimo artefice. Ed altra cosa non meno rara di sua mano sta in quella casa; ed è un busto di San Giovannino, così bello e finito ch'è una gioja. Nè è da obliarsi lo stemma de' Martelli, pur dell'istesso autore, già descritto dal Cinelli nelle *Bellezze di Firenze*, che esiste nella facciata della loro antica casa, e del 1799 (quando dalla Repubblica francese conquistatrice fu ordinata la distruzione o rimozione delle imprese gentilizie) posta al primo ripiano della scala principale di quella, ove dimorano adesso.

[2] *Al monumento del cardinale Rinaldo Brancacci lavorò anche Michelozzo, il quale *esercitava l'arte in compagnia di Donatello.* Ciò si ritrae da una sua Denunzia del 1427, pubblicata dal Gaye (I, 117-19); dove dice: « Una sepoltura « (abbiamo fra le mani) per Napoli, di messer Rinaldo, cardinale de' Brancacci « di Napoli. Dobiamo avere fiorini 850 di camera; e a tute nostre spese l'abiamo « a conpiere e condurre a Napoli: lavorianla a Pisa ». Il Cicognara ne ha dato l'intaglio.

† Mentre Donatello e Michelozzo lavoravano in Pisa questa sepoltura tennero per loro garzone Pagno di Lapo Portigiani da Fiesole, come egli stesso afferma nella sua portata del 1427 all'Estimo del Contado.

[3] Ed è difatti l'avanzo d'un cavallo antico, il quale stava dinanzi alla cattedrale, e che un arcivescovo fece fondere per farne una grossa campana. Se ne parla nella *Descrizione di Napoli* del Sarnelli, nelle *Vite de' Pittori Napoletani* del Dominici, nella *Storia* del Winckelmann ecc. — *Ed il Vasari stesso nella prima edizione delle sue *Vite* la credette antica.

† Abbiamo nel Carteggio privato de' Medici, filza 27, carte 395, una lettera del Conte di Maddaloni, scritta da Napoli il 12 luglio 1471, ed indirizzata a Lorenzo il Magnifico per ringraziarlo del dono della testa di bronzo d'un cavallo, ed avvisandolo di averla collocata nella sua casa, *che se vede de omne canto.*

meno mostrasse la perfezione dell'arte in questo, che e'si facesse nelle altre cose.[1] Di più, fece per reggimento di detta opera due capitelli di bronzo; uno dei quali vi è ancora, e l'altro, dagli Spagnuoli che quella terra misero a sacco, fu portato via.[2]

Avvenne che in quel tempo la Signoria di Vinegia, sentendo la fama sua, mandò per lui, acciocchè facesse la memoria di Gattamelata[3] nella città di Padova: onde egli vi andò ben volentieri, e fece il cavallo di bronzo, che è in sulla piazza di Sant'Antonio, nel quale si dimostra lo sbuffamento ed il fremito del cavallo, ed il grande animo e la fierezza vivacissimamente espressa dall'arte nella figura che lo cavalca.[4] E dimostrossi Donato tanto mirabile nella grandezza del getto in proporzioni ed in bontà, che veramente si può agguagliare a ogni

[1] *Sebbene si trovi memoria che nel 1428, a dì 14 luglio, gli Operaj della Cintola « dettono a fare il pergamo di fuori dove si mostra la Cintola, a Dona- « tello di Niccolò, e Michele di Bartolommeo (Michelozzi) scultori », tuttavia non prima del 27 maggio 1434 fu stipulato l'atto della sua esecuzione; il qual pergamo costò 300 fiorini. Lorenzo Ghiberti fu eletto arbitro per questo lavoro. L'istrumento d'allogazione è stato stampato per corredo alla *Descrizione della Cattedrale di Prato*, altrove citata. In esso non si fa menzione di Michelozzo, ma sì bene degli ajuti di Donatello in genere senza nominarli, tra'quali indubitatamente doveva esser Michelozzo, che in sua compagnia *esercitava l'arte* (pag. 77 e 78). Nell'opera suddetta è, nella tav. VI, riportata incisa una parte di questo pergamo, dove sono i due gruppi di quei leggiadri putti danzanti, nei quali consiste la parte più pregevole di tal lavoro.

[2] *L'autore della *Descrizione* sopra citata, pag. 70, con buone ragioni crede più probabile che questo secondo capitello, o per meglio dire parte dello stesso capitello, non fosse tolto via nel sacco del 1512, ma che non vi fosse mai collocato.

[3] Erasmo da Narni, detto Gattamelata, condottiero dell'armi de' Veneziani.

[4] La figura del cavaliere è alquanto meno pregiata che quella del cavallo. Nella cigna di questo, sotto la pancia, è scritto, come in poche altre opere del medesimo artefice: *Opus Donatelli Florentini.* E questo pure move la gamba come il cavallo che già si disse di Paolo Uccello, e come tant'altri sì moderni e sì antichi, non esclusi alcuni di quei di Fidia nel Partenone.

† Questa statua equestre, che si disse fatta innalzare al Gattamelata per decreto e a spese della Signoria di Venezia, parrebbe invece che fosse stata commessa a Donatello da Gio. Antonio figliuolo di quel celebre capitano. Ciò si rileva da un documento del 29 di giugno 1453, pubblicato e illustrato da Carlo Milanesi nel tomo II, parte prima, p. 47-61, della nuova serie dell'*Archivio Sto-*

antico artefice in movenza, disegno, arte, proporzione e diligenza. Perchè non solo fece stupire allora que' che lo videro, ma ogni persona che al presente lo vede. Per la qual cosa cercarono i Padovani con ogni via di farlo lor cittadino, e con ogni sorte di carezze fermarlo; e per intrattenerlo, gli allogarono, alla chiesa de' Frati Minori, nella predella dello altar maggiore, le istorie di Sant'Antonio da Padova: le quali sono di bassorilievo, e talmente con giudizio condotte, che gli uomini eccellenti di quell'arte ne restano maravigliati e stupiti, considerando in esse i belli e variati componimenti, con tanta copia di stravaganti figure e prospettive diminuiti. Similmente, nel dossale dello altare, fece bellissime le Marie che piangono il Cristo morto.[1] E in casa d'un de' conti Capodilista lavorò una ossatura d'un cavallo di legname

rico Italiano: il qual documento contiene il lodo del prezzo della detta statua dato dagli arbitri eletti dalla parte di Gio. Antonio suddetto e da quella di Donatello, dimorante allora in Padova; i quali sotto il dì 21 di ottobre di quell'anno giudicarono che l'artefice fiorentino dovesse avere del suo lavoro la somma di ducati 1650 d'oro.

[1] *Più opere di getto in bronzo di Donatello sono nella chiesa del Santo di Padova. Nella cappella del Ss. Sacramento, i bassorilievi della predella dell'altare, con Cristo morto tra due Angeli, ed ai fianchi due miracoli di Sant'Antonio; come pure i quattro Angeli nei lati della predella medesima. Sotto le cantorie del presbiterio sono incastrati i quattro simboli degli Evangelisti; lavori mirabili. Il parapetto dell'altar maggiore è adorno de' seguenti bassorilievi: nel mezzo evvi un *Ecce Uomo*; dalla parte dell'epistola il miracolo di Sant'Antonio che scopre il cuore dell'avaro nello scrigno; dall'altra, il santo che risana il giovane che si era reciso il piede. Nei fianchi dello stesso altare sono due angeli di mezzo rilievo, e varj leggiadri ornamenti. Finalmente sopra l'altare in fondo del coro, il gran Crocifisso, parimente in bronzo; nella nicchia di mezzo, le cinque figure rappresentanti i quattro santi protettori di Padova, e Maria Vergine col Bambino in mezzo a loro. Tutte queste opere, ora sparse qui e là per la chiesa, un tempo dovettero formare l'insieme dell'altar maggiore, come si ritrae dal modo con cui l'Anonimo Morelliano lo descrive: lavoro di getto, grande davvero, cui, con tanti altri lavori a mano, Donatello non avrebbe potuto finire da sè solo, se non avesse avuto sempre diciotto o venti garzoni nella sua bottega, come Baccio Bandinelli scriveva al duca Cosimo aver udito raccontare da chi stette con lui (vedi *Lettere Pittoriche*, tom. I, pag. 70, ediz. del Silvestri). Il Cicognara dà in intaglio alcuni di questi getti di bronzo. Non lasceremo di citare, per dir tutto ciò che di Donatello è in questa chiesa, anche un bassorilievo d'argilla dorata, con la Deposizione dalla Croce, posto sopra la porta del coro.

che senza collo ancora oggi si vede; nella quale le commettiture sono con tanto ordine fabbricate, che chi considera il modo di tal'opera, giudica il capriccio del suo cervello e la grandezza dell'animo di quello.[1] In un monastero di monache fece un San Sebastiano di legno, ai preghi d'un cappellano loro amico e domestico suo, che era fiorentino; il quale gliene portò uno ch'elle avevano, vecchio e goffo, pregandolo che e'lo dovesse fare come quello. Per la qual cosa, sforzandosi Donato d'imitarlo per contentare il cappellano e le monache, non potè far sì, che ancora che quello che goffo era, imitato avesse, non facesse nel suo la bontà e l'artificio usato. In compagnia di questo molte altre figure di terra e di stucco fece; e di un cantone d'un pezzo di marmo vecchio, che le dette monache in un loro orto avevano, ricavò una molto bella Nostra Donna. E similmente, per tutta quella

Il tempo, in cui Donatello fece queste opere in Padova, cade verso il 1453, come si rileva da alcuni documenti che sono presso di noi. — † Dalla magnifica opera del P. Bernardo Gonzati intitolata *La Basilica di Sant'Antonio di Padova descritta ed illustrata* (Padova, 1854, volumi due in-4) si ricava che Donatello fece tutti i suddetti lavori dal 1444 al 1449, ne'quali tenne per suoi garzoni Francesco del Vagliente da Firenze e Antonio di Chellino da Pisa, orefici, Giovanni da Pisa e Urbano da Cortona, scultori. — *Nel 1456 Donatello era già ritornato in patria, come si può conoscere da un suo mandato fatto nel 24 di marzo del detto anno a Francesco di Simone de'Muratori di Ravenna, per riscuotere il denaro che gli era dovuto in pagamento delle figure ed ornamenti fatti nell'altare di Sant'Antonio in Padova. (Vedi FANTUZZI, *Monumenti Ravennati*, V, 187). Si trova finalmente, che nel 1451 Donatello era stato a Ferrara (a quanto pare, durante la sua dimora in Padova), e che gli furono pagati ducati dieci d'oro. Vi andò per conto del lavoro delle statue che poi fusero in bronzo il Baroncelli e Domenico di Parise? (vedi l'aggiunta alla nota 1 a pag. 386 e seg. alla Vita del Brunelleschi); oppure per giudicare de'modelli fatti da'due artefici suddetti? Ma è da riflettere che, nel primo caso, la mercede sarebbe stata troppo tenue; nel secondo, troppo grossa per quei tempi, perchè si possa credere pagata a Donatello, solamente per dare un giudizio su quei lavori. (GUALANDI, *Memorie di Belle Arti*, Serie IV, pag. 35).

[1] Il cavallo, che ancor si conserva, diviso in due pezzi, è di lunghezza alquanto eccedente (30 palmi circa); ma forse fu fatto così, perchè dovendo servire ad una pubblica giostra, e per conseguenza esser mosso a ruote e cilindri sottoposti, veniva ad acquistar proporzione elevandosi. Dicesi (e un poemetto latino di Giovanni de'Martini anch'esso lo attesta), che sul cavallo sedesse un Giove gigantesco, cioè di statura corrispondente al cavallo medesimo.

città sono opre di lui infinitissime:[1] onde, essendo per miracolo quivi tenuto e da ogni intelligente lodato, si deliberò di voler tornare a Fiorenza, dicendo che, se più stato vi fosse, tutto quello che sapeva dimenticato si avrebbe, essendovi tanto lodato da ognuno; e che volentieri nella sua patria tornava per esser poi colà di continuo biasimato, il quale biasimo gli dava cagione di studio, e conseguentemente di gloria maggiore. Per il che di Padova partitosi, nel suo ritorno a Vinegia, per memoria della bontà sua lasciò in dono alla nazione fiorentina, per la loro cappella ne' Frati Minori,[2] un San Giovan Battista di legno, lavorato da lui con diligenza e studio grandissimo.[3] Nella città di Faenza lavorò di legname un San Giovanni ed un San Girolamo, non punto meno stimati che l'altre cose sue.[4] Appresso, ritornatosene in Toscana, fece nella Pieve di Montepulciano una sepoltura[5]

[1] Sopra una porta della cappella delle reliquie nel Santo di Padova è un suo Deposto di croce in creta, poi dorata, che il Cicognara loda grandemente, ove parla delle sue composizioni sull'istesso argomento, e di cui dà anche il disegno.

[2] Nella chiesa di Santa Maria de' Frari.

† Nello zoccolo pose Donatello il proprio nome. Questa statua è ora in una delle cappelle della crociera *a cornu epistolae* dell'altar maggiore, dove fu trasportato l'altare di legno del Crocifisso, allorquando si volle dar luogo al monumento di Tiziano.

[3] Pensa il Cicognara che al tempo, in cui Donatello faceva in Venezia questo lavoro di legno per la chiesa de' Frati Minori, facesse pure di bronzo per la chiesa de' Servi una porticella di tabernacolo, che or si conserva colà nell'Accademia di Belle Arti, e di cui egli dà il disegno. « L'invenzione e la distribuzione dell'opera (egli dice), la pulita eleganza con cui è eseguita, le figurine che l'adornano, la prospettiva e gli ornamenti della parte architettonica appena rilevata dal fondo, sono realmente del conio di quel maestro; ma i putti ammirabili che intorno alla croce sostengono i varj emblemi della passione, se non sono cose sue, non saprebbesi a chi attribuirli in quel secolo ».

[4] *Nel convento dei Padri Riformati di Faenza si conserva tuttavia questa figura di San Girolamo, la quale nell'anno 1845, essendo alquanto intarlata, fu restaurata e colorita. Similmente: nella casa del parroco della chiesa del Borgo, detta la *Maison*, è un busto di San Giovannino, colla punta del naso rotta, tenuto per opera di Donatello. — † Oggi è nella Libreria pubblica.

[5] *È questo il monumento di Bartolommeo Aragazzi, uomo dottissimo, segretario e poi cubiculario di Martino V. Se l'Aragazzi morì nel 1429, come dice la moderna iscrizione ivi apposta, si sarebbe ordinata in vita questa sua sepol-

di marmo, con una bellissima storia; ed in Fiorenza, nella sagrestia di San Lorenzo, un lavamani di marmo, nel quale lavorò parimente Andrea Verrocchio;[1] ed in casa di Lorenzo della Stufa fece teste e figure molto pronte e vivaci. Partitosi poi da Fiorenza, a Roma si trasferì,[2] per cercar d'imitare le cose degli antichi più che potè; e quelle studiando, lavorò di pietra, in quel tempo, un tabernacolo del Sacramento, che oggidì si trova in San Pietro.[3] Ritornando a Fiorenza, e da Siena passando, tolse a fare una porta di bronzo per il batisteo

tura. Nel qual lavoro è da notare che Donatello ebbe per compagno il Michelozzi, e che nel 1427 v'erano attorno, come sappiamo da una denunzia dello stesso Michelozzi pubblicata dal Gaye nel tom. I, pag. 117-119 del suo *Carteggio inedito* ecc. Di questo monumento parla ancora Leonardo Aretino in una lettera al Poggio; e ci duole che la facile eloquenza del nostro Biografo qui non abbia saputo o voluto sfoggiare in lodi e descrizioni. Opera tanto stupenda, che forse altrettale non usci dalla mano di Donatello; nè si può concepire qual barbaro pensiero fu quello di scomporre e in parte distruggere questo monumento, come fu fatto quando si costruì la nuova cattedrale. Gli avanzi di esso si vedono scomposti e sparsi qui e là per la chiesa: due angeli ai lati dell'altar maggiore; porzione del fregio forma il grado del medesimo altare, con putti e festoni di fiori; nel pilastro che è fra quest'altare e quello del Sacramento, la figura del Padre Eterno; due storie del fianco della cassa, ora dispersa, sono incastrate nei primi due pilastri della navata di mezzo, ed hanno figure di circa un braccio d'altezza, che, come bene osserva il Gaye, superano qualunque sforzo di lavoro che in tal genere di Donatello si conosca. Finalmente, nella parete a mano sinistra entrando per la porta principale, si vede la figura giacente dell'Aragazzi, piena di natura e di verità ammirabile.

† Noi abbiamo ragione di credere che il monumento Aragazzi fosse allogato a Michelozzo, e non a Donatello, il quale vi può benissimo aver lavorato, essendo in quel tempo compagno di Michelozzo. E di questo ci persuade il vedere che Donatello non nomina quest'opera nella sua portata al Catasto, e il sapersi che nel 1436 Michelozzo faceva una convenzione circa al pagamento di quell'opera che si dice fatta da lui, cogli eredi dell'Aragazzi.

[1] *Si osserva tuttavia in una delle stanzette laterali alla tribuna.

[2] *Da quello che più sotto dice il nostro autore, cioè che Donatello si trovò in Roma al tempo della incoronazione di Sigismondo, verrebbe a stabilirsi l'andata sua colà nel 1433, nel quale anno appunto accadde quella cerimonia. Ma se, al detto del Vasari medesimo, egli si portò a Roma, in compagnia del Brunellesco, dopo il concorso delle porte, bisogna ammetter due gite in quella città, delle quali questa sarebbe la seconda.

[3] Dall'altare del Sacramento fu poi (notava il Bottari) trasferito altrove, cedendo il luogo ad altro di bronzi dorati ecc., fatto con disegno del Bernino, e ricavato dal tempietto che fece Bramante nel primo chiostro di San Pietro in Montorio.

di San Giovanni: ed avendo fatto il modello di legno, e le forme di cera quasi tutte finite, ed a buon termine con la cappa condottele per gittarle, vi capitò Bernardetto[1] di mona Papera, orafo fiorentino, amico e domestico suo; il quale, tornando da Roma, seppe tanto fare e dire, che o per sue bisogne o per altra cagione ricondusse Donato a Firenze; onde quell'opera rimase imperfetta, anzi non cominciata. Solo restò nell'Opera del Duomo di quella città, di sua mano, un San Giovan Battista di metallo, al quale manca il braccio destro dal gomito in su: e ciò si dice aver fatto Donato per non essere stato soddisfatto dell'intero pagamento.[2] Tornato dunque a Firenze, lavorò a Cosimo de' Medici, in San Lorenzo, la sagrestia di stucco; cioè, ne' peducci della volta, quattro tondi, coi campi di prospettiva parte dipinti, e parte di bassirilievi di storie degli Evangelisti: ed in detto luogo fece due porticelle di bronzo di bassorilievo bellissime, con gli

[1] † Altri lo chiama Benedetto.

[2] * Varie sono le opere lasciate in Siena da Donatello: e perchè il Vasari, o non le enumera tutte, o non segue esattamente la ragione de' tempi, in che furono fatte, ci studieremo di rimediare con diligenza a questi difetti.

Intorno al 1427, fuse in bronzo la figura giacente di Giovanni Pecci, vescovo di Grosseto, la quale si trova in Duomo nel pavimento, dirfaccia all'altare di Sant'Ansano. Parimente nel detto anno, diede finita pel fonte battesimale di San Giovanni la storia d'ottone dorato, rappresentante quando fu recata ad Erode la testa del Batista. La quale storia, che gli fu pagata 180 fiorini, era stata in prima allogata a Jacopo della Quercia. Fece per il medesimo fonte tre putti di tutto tondo, d'ottone dorato; e due figure poste ne' piccoli tabernacoli del fonte, le quali rappresentano la Fede e la Speranza. Aveva ancora fatto uno sportello per chiudere il ciborio di marmo del fonte; ma per non essere riuscito di soddisfazione dell'Operajo e de' consiglieri del Duomo, gli fu nel 1433 restituito. Finalmente, ritornato a Siena nel 1457, gli fu allogata la porta di San Giovanni, che egli, non sappiamo per qual cagione, appena cominciò. E nel tempo stesso, fece pel Duomo la statua di San Giovanni, la quale oggi si trova nella cappella dedicata a questo santo. Alcuni hanno detto favola il racconto del Vasari, che vuole quella statua esser mancante d'un braccio, perchè l'artefice non fu intieramente satisfatto del prezzo di essa. Favola è ciò che riguarda la cagione di quel difetto, perchè Donatello dai libri dell'Opera del Duomo senese apparisce essere stato pagato interamente delle sue fatiche; ma vero è che la statua fu, mancante d'un braccio ed in pezzi, mandata a Siena nel 1457: onde può ben essere che anche ai tempi del Vasari si vedesse con quel difetto. Ora però la statua é intera.

Apostoli, co' Martiri e Confessori; e sopra quelle alcune nicchie piane, dentrovi nell'una un San Lorenzo ed un Santo Stefano, e nell'altra San Cosimo e Damiano.[1] Nella crociera della chiesa lavorò di stucco quattro Santi di braccia cinque l'uno, i quali praticamente sono lavorati.[2] Ordinò ancora i pergami di bronzo, dentrovi la Passione di Cristo; cosa che ha in sè disegno, forza, invenzione e abbondanza di figure e casamenti:[3] quali non potendo egli per vecchiezza lavorare, finì Bertoldo suo creato, ed a ultima perfezione li ridusse.[4] A Santa Maria del Fiore fece due colossi di mattoni e di stucco, i quali son fuora della chiesa, posti in sui canti delle cappelle per ornamento.[5] Sopra la porta di Santa Croce si vede ancor oggi, finito di suo, un San Lodovico di bronzo, di cinque braccia; del quale essendo incolpato che fusse goffo e forse la manco buona cosa che avesse fatto mai, rispose che a bello studio tale l'aveva fatto, essendo egli stato un goffo a lasciare il reame per farsi frate.[6] Fece il medesimo la testa della moglie del detto Cosimo dei Medici, di bronzo; la quale si serba nella guardaroba del signor duca Cosimo,[7] dove sono molte altre cose di bronzo e di marmo di mano di Donato: e fra l'altre, una Nostra Donna col figliuolo in braccio,[8] dentro nel marmo di schiacciato rilievo, della quale non è possibile vedere

[1] Tutti questi lavori sono ancora in essere.

[2] Questi sono periti: or ve ne sono altri.

[3] Veggasi presso il Cicognara, che ne dà il disegno, l'encomio ragionato di quest'opera; ove non sai se più lodi l'imitazione felice dell'antico, la filosofia dell'arte, o l'espression sublime degli affetti.

[4] « Il quale certamente con discrezione e saviezza mise le mani nel lavoro del maestro », dice il Cicognara.

[5] Furono poi consumati dall'intemperie delle stagioni.

[6] † Quando a' nostri giorni fu fatta di marmo, e di stile archiacuto, la facciata di Santa Croce, secondo il disegno dell'architetto Niccola Matas, la statua di San Lodovico fu levata dal suo primo luogo e collocata dentro, sopra la porta maggiore di detta chiesa.

[7] Non si sa più ove sia.

[8] E questa pure è smarrita.

cosa più bella; e massimamente avendo un fornimento intorno di storie fatte di minio da fra Bartolommeo,[1] che sono mirabili, come si dirà al suo luogo. Di bronzo ha il detto signor duca, di mano di Donato, un bellissimo, anzi miracoloso Crocifisso nel suo studio; dove sono infinite anticaglie rare e medaglie bellissime.[2] Nella medesima guardaroba è, in un quadro di bronzo di bassorilievo, la Passione di Nostro Signore, con gran numero di figure; ed in un altro quadro pur di metallo un'altra Crocifissione. Similmente in casa degli eredi di Iacopo Capponi, che fu ottimo cittadino e vero gentiluomo, è un quadro di Nostra Donna di mezzo rilievo nel marmo, che è tenuto cosa rarissima.[3] Messer Antonio de' Nobili ancora, il quale fu depositario di Sua Eccellenza, aveva in casa un quadro di marmo di mano di Donato, nel quale è di bassorilievo una mezza Nostra Donna tanto bella, che detto messer Antonio la stimava quanto tutto l'aver suo: nè meno fa Giulio suo figliuolo, giovane di singolar bontà e giudizio, ed amator de' virtuosi e di tutti gli uomini eccellenti.[4] In casa ancora di Giovan Battista di Agnol Doni, gentiluomo fiorentino, è un Mercurio[5] di metallo di mano di Donato, alto un braccio e mezzo, tutto tondo e vestito in un certo modo bizzarro; il quale è ve-

[1] Nell'ediz. del 1568 è scritto *fra Ber.*, di cui il Bottari, sciogliendo l'abbreviatura, fece un *fra Bernardo*, che non esistè; ma che gli editori adottarono in appresso, dolendosi del Vasari, che contro le sue promesse non ne abbia parlato mai più. Se non che in quell'edizione dovea leggersi *fra Bar.* cioè *fra Bartolommeo* (della Porta) e nella Vita appunto di questo il Vasari parla di nuovo e più a lungo delle miniature qui accennate, e che tuttor si conservano.

[2] Delle cose d'arte ch'erano in guardaroba del duca Cosimo, sebben molte ancor se ne conservino, quali nella guardaroba e in altre parti del palazzo, quali nelle regie ville, quali nella pubblica Galleria; moltissime sono pur andate disperse. Di tal numero sono, oltre le due opere di Donato nominate più sopra, le due altre, di cui in secondo luogo è fatto cenno.

[3] Non se ne sa più nulla.

[4] Nè di questa pure si saprebbe dir nulla.

[5] Questa statuetta metallica rappresenta un fanciullo che sorride grossolanamente in atto di scoccare un dardo: ha il capo cinto di un giunco, con fiore sulla fronte, e le ali al dorso e alle solee, un segno di coda faunina sopra il

ramente bellissimo, e non men raro che l'altre cose che adornano la sua bellissima casa. Ha Bartolommeo Gondi, del quale si è ragionato nella Vita di Giotto, una Nostra Donna di mezzo rilievo fatta da Donato con tanto amore e diligenza, che non è possibile veder meglio, nè immaginarsi come Donato scherzasse nell'acconciatura del capo, e nella leggiadria dell'abito ch'ell'ha indosso.[1] Parimente messer Lelio Torelli,[2] primo auditore e segretario del signor duca, e non meno amator di tutte le scienze, virtù e professioni onorate, che eccellentissimo iurisconsulto, ha un quadro di Nostra Donna di marmo di mano dello stesso Donatello:[3] del quale chi volesse pienamente raccontare la vita e l'opere che fece, sarebbe troppo più lunga storia, che non è di nostra intenzione nello scrivere le Vite de'nostri artefici; perciocchè, non che nelle cose grandi, delle quali si è detto abbastanza, ma ancora menomissime cose dell'arte pose la mano, facendo arme di casate ne'cammini e nelle facciate delle case de'cittadini; come si può vederne una bellissima nella casa de'Sommai,[4] che è dirimpetto al fornaio della Vacca. Fece anco per la famiglia de'Martelli una cassa a uso di zana

coccige, de'serpi avvolti a'piedi, e una cintura con papaveri che gli regge sui fianchi una specie di calzoni, i quali aprendosi e discendendo davanti e di dietro mancano appunto dov'è il bisogno. Qual nome poi gli convenga, è tuttavia soggetto di dispute. Infatti, chi lo disse un Mercurio, chi un Perseo, chi un Amore, e chi la *Venus aversa*. E si disputa pure se sia opera antica, come opinarono il Cinelli, e molt'altri; oppure moderna, quale fra gli altri la giudicò il Lanzi, che la fece collocare in Galleria nella sala de'bronzi moderni. — † Presentemente è nel Museo Nazionale.

[1] Non sappiam dire ov'essa oggi si trovi.

[2] Lelio Torelli da Fano, letterato e legista che collazionò le Pandette sul famoso Codice Pisano, ora Fiorentino, e ne fece l'edizione, oggi rara, sotto nome di Francesco suo figlio. — *Il Torelli fu veramente amatore e intelligente delle cose artistiche, come attestano, oltre al Vasari, anche il Doni nella *Zucca*, e il Cellini nella sua *Vita*. Vedi Manni, *Vita del Senatore L. Torelli*, Firenze, 1770, pag 23.

[3] Nè di questa pure abbiam vestigio.

[4] Da Sommaja, famiglia spenta circa la metà del secolo scorso. Non sappiam dire se la sua arme gentilizia sia stata conservata.

fatta di vimini, perchè servisse per sepoltura; ma è sotto la chiesa di San Lorenzo,[1] perchè di sopra non appariscono sepolture di nessuna sorte, se non l'epitaffio di quella di Cosimo de' Medici, che nondimeno ha la sua apritura di sotto come l'altre.[2] Dicesi che Simone, fratello di Donato,[3] avendo lavorato il modello della sepoltura di Papa Martino V, mandò per Donato, che la vedesse innanzi che la gettasse; onde andato Donato a Roma, vi si trovò appunto quando vi era Gismondo imperatore per ricevere la corona da Papa Eugenio IV:[4] perchè fu forzato, in compagnia di Simone, adoperarsi in fare l'onoratissimo apparato di quella festa; nel che si acquistò fama ed onore grandissimo.[5] Nella guardaroba ancora del signor Guidobaldo duca d'Urbino è di mano del medesimo una testa di marmo bellissima; e si stima che fusse data agli antecessori di detto duca dal magnifico Giuliano de' Medici, quando si tratteneva in quella corte, piena di virtuosissimi signori. Insomma Donato fu tale e tanto mirabile in ogni azione, che e' si può dire che in pratica, in giudizio ed in sapere, sia stato de' primi a illustrare l'arte della scultura e del buon disegno nei moderni: e tanto più merita commendazione, quanto nel tempo suo le antichità non erano scoperte sopra la terra, dalle colonne, i pili e gli archi trionfali in fuora. Ed egli

[1] Vi è tuttavia.

[2] È ancora nel suo stato primitivo.

[3] Di Simone leggiamo la Vita poco appresso, unitamente a quella del Filarete. Nella qual Vita noi diremo di lui quello che abbiamo potuto raccogliere.

[4] Sotto questo papa fece in Roma la sepoltura di Giovanni Crivelli milanese, arcidiacono d'Aquileja, morto nel 1432, e vi scrisse: *Opus Donatelli Florentini.* Questa sepoltura è in Aracoeli (non già nella Minerva, come per errore asserì il Manni nelle note al Baldinucci), avanti alla cappella della Trasfigurazione. Nella sagrestia di San Giovanni Laterano evvi di lui la statua del Precursore scolpita in legno, la quale stette un tempo nel Battistero di Costantino. Altra statua del medesimo santo gli fu allogata (dice il Della Valle) pel fonte battesimale di Orvieto. — *Vedi su questa figura di San Giovanni fatta di getto per il fonte battesimale d'Orvieto, la nota 3 a pag. 339.

[5] *Sigismondo re de' Romani fu coronato imperatore in Roma il dì 31 maggio 1433.

fu potissima cagione che a Cosimo de' Medici si destasse la volontà dell'introdurre a Fiorenza le antichità che sono ed erano in casa Medici; le quali tutte di sua mano acconciò.[1] Era liberalissimo, amorevole e cortese, e per gli amici migliore che per se medesimo: nè mai stimò danari, tenendo quegli in una sporta con una fune al palco appiccati, onde ogni suo lavorante ed amico pigliava il suo bisogno, senza dirgli nulla. Passò la vecchiezza allegrissimamente; e venuto in decrepità, ebbe ad essere soccorso da Cosimo e da altri amici suoi, non potendo più lavorare. Dicesi che venendo Cosimo a morte lo lasciò raccomandato a Piero suo figliuolo; il quale, come diligentissimo esecutore della volontà di suo padre, gli donò un podere in Cafaggiuolo di tanta rendita, che e'ne poteva vivere comodamente. Di che fece Donato festa grandissima, parendogli essere con questo più che sicuro di non avere a morir di fame. Ma non lo tenne però un anno, che ritornato a Piero glielo rinunziò per contratto pubblico, affermando che non voleva perdere la sua quiete per pensare alla cura famigliare ed alla molestia del contadino; il quale ogni terzo dì gli era intorno, quando perchè il vento gli aveva scoperto la colombaia, quando perchè gli erano tolte le bestie dal Comune per le gravezze, e quando per la tempesta che gli aveva tolto il vino e le frutte; delle quali cose era tanto sazio ed infastidito, ch'e'voleva innanzi morir di fame che avere a pensare a tante cose. Rise Piero della semplicità di Donato; e per liberarlo di questo affanno, accettato il podere, chè così volle al tutto Donato, gli assegnò in sul banco suo una provvisione della medesima rendita o più, ma in danari contanti, che ogni settimana gli erano pagati per la rata che gli toccava: del che egli

[1] Peccato che il Vasari non ci abbia dato notizie che dell'acconciamento del Marsia.

sommamente si contentò;[1] e servitore ed amico della casa de' Medici, visse lieto e senza pensieri tutto il restante della sua vita; ancorchè, condottosi ad ottantatrè anni, si trovasse tanto parletico, che e' non potesse più lavorare in maniera alcuna, e si conducesse a starsi nel letto continovamente in una povera casetta che avea nella via del Cocomero, vicino alle monache di San Niccolò:[2] dove peggiorando di giorno in giorno e consumandosi a poco a poco, si morì il dì 13 di dicembre 1466;[3] e fu sotterrato nella chiesa di San Lorenzo vicino alla sepoltura di Cosimo, come egli stesso aveva ordinato, a cagione che così gli fusse vicino il corpo già morto, come vivo sempre gli era stato presso con l'animo.[4]

[1] Ch' egli fosse oltremodo amante di vita semplice, e che si contentasse del poco, ne abbiamo in testimonio un passo di Vespasiano da Bisticci, nella *Vita di Cosimo il Vecchio*: « Se praticava con pittori o scultori, egli (Cosimo *Pater* « *Patriae*) se ne dilettava assai, ed aveva alcuna cosa in casa di singulari maestri di scultura: egli n' era intendentissimo, e molto favoriva gli scultori e « tutti gli artefici degni. Fu molto amico di *Donatello*, e di tutti i Pittori e « Scultori: e perchè ne' tempi sua quest' arte degli scultori alquanto venne che « egli erano poco addoperati, Cosimo, a fine che *Donatello* non si stesse, gli « allogò certi pergami di bronzo per San Lorenzo, e fecegli fare certe porte che « sono nella sagrestia, onde ordinò al banco ogni settimana che avesse una certa « quantità di danari, tanto che bastassino a lui ed a quattro garzoni che teneva; « ed a questo modo lo mantenne (il Vasari dice che fu Piero de' Medici che fece « questo). Perchè *Donatello* non andava vestito come Cosimo avrebbe voluto, « Cosimo gli donò un mantello rosato e un cappuccio, e fecegli una cappa sotto « il mantello, e vestito tutto di nuovo, e una mattina di festa glieli mandò, a « fine che gli portasse. Portolli una volta o dua; di poi gli ripuose, e non gli « volle portar più, perchè dice che gli pareva essere delicato ». (Vespasiano da Bisticci, *Vita di Cosimo de' Medici*, nello *Spicilegium Romanum*, edito dal cardinal Mai, I, pag. 341).

[2] Di questa casetta non si ha altra memoria che quella d' un atto di locazione del 1443, riferito dal Manni nelle note al Baldinucci, e nel quale si dice che messer Manno di Giovanni Temperani *locat ad pensionem Donato, vocato Donatello, olim Nicholai Betti, sculptori, populi Sancti Laurentii de Florentia, domum cum horto, apotheca et aliis edifitiis in populo Sancti Michaelis Vicedominorum, loco dicto: Da Casa Bischeri* ecc., cioè sul canto di via Buja, oggi dell' Orivolo, dove ora è il palazzo Riccardi già Guadagni.

[3] *Il Palmieri nella sua Opera *De Temporibus*, pone nel 1468 la morte di Donatello, — † ma è certo, anche per testimonianza de' Libri de' Morti di Firenze, che egli morì nell'anno che dice il Vasari.

[4] Un' altra ragione, nota il Bottari, si può addurre dell' aver egli voluto es-

Dolse infinitamente la morte sua a' cittadini, agli artefici, ed a chi lo conobbe vivo. Laonde, per onorarlo più nella morte che e' non avevan fatto nella vita, gli fecero esequie onoratissime nella predetta chiesa, accompagnandolo tutti i pittori, gli architetti, gli scultori, gli orefici, e quasi tutto il popolo di quella città: la quale non cessò per lungo tempo di componere in sua lode varie maniere di versi in diverse lingue; de' quali a noi basta por questi soli che di sotto si leggono.

Ma, prima che io venga agli epitaffi, non sarà se non bene ch' io racconti di lui ancor questo. Essendo egli ammalato, poco innanzi che si morisse, l' andarono a trovare alcuni suoi parenti; e poi che l' ebbono, come s' usa, salutato e confortato, gli dissero che suo debito era lasciar loro un podere che egli aveva in quel di Prato, ancorchè piccolo fusse e di pochissima rendita, e che di ciò lo pregavano strettamente. Ciò udito Donato, che in tutte le sue cose aveva del buono, disse loro: Io non posso compiacervi, parenti miei, perchè io voglio, e così mi pare ragionevole, lasciarlo al contadino che l' ha sempre lavorato e vi ha durato fatica; e non a voi, che senza avergli mai fatto utile nessuno, nè altro che pensar d' averlo, vorreste con questa vostra visita che io ve lo lasciassi: andate, che siate benedetti.[1] E in verità, così fatti pa-

ser sepolto in San Lorenzo: quella cioè ch' ivi erano molte sue opere, enumerate pur dal Vasari in un passo de' suoi *Ragionamenti*. Donatello aveva ottenuta una sepoltura in detta chiesa qualche anno prima della sua morte; come rilevasi dalla descrizione delle sepolture di quei sotterranei fatta nel 1462 dal priore Piero Betti, e della quale il Manni riferisce il passo seguente: « A maestro Do« nato, alias Donatello, nobilissimo scultore, per commissione del magnifico « Piero di Cosimo de' Medici, si è allogata la prima sepoltura del secondo filare « che incomincia appiè lo scaglione sotto la cappella della Madonna, allato alla « sagrestia de' Medici, e accanto alla porta ch' entra nel cimitero sotto la chiesa « di San Lorenzo ». La sepoltura di Donatello nel 1547 fu conceduta alla famiglia Scalandroni.

[1] *Narra il Vasari nella prima edizione di queste Vite, che Donatello fosse nella sua ultima infermità confortato dal Brunellesco a confessarsi: la qual cosa in sul primo parve a Donato molto strana; ma che poi, non potendo mancare

renti, che non hanno amore se non quanto è l'utile o la speranza di quello, si deono in questa guisa trattare. Fatto dunque venire il notaio, lasciò il detto podere al lavoratore che sempre l'aveva lavorato, e che forse nelle bisogne sue si era meglio che que' parenti fatto non avevano, verso di sè portato. Le cose dell'arte lasciò ai suoi discepoli: i quali furono Bertoldo, scultore fiorentino, che l'imitò assai,[1] come si può vedere in una battaglia in bronzo d'uomini a cavallo molto bella, la quale è oggi in guardaroba del signor duca Cosimo;[2] Nanni d'Antonio di Banco, che morì innanzi a lui;[3] il Rossellino,[4]

a tale amico, si arrese a' suoi consigli. Questo racconto fu dal Vasari tolto nella seconda edizione, accorgendosi della sua falsità; perchè alla morte di Donatello non potè trovarsi presente il Brunellesco, già da venti anni mancato ai vivi.

[1] Bertoldo, come osserva il Cicognara, fu artefice assai lontano dalla perfezione di Donatello, fuorchè nella bellissima medaglia di Maometto II, nominata anche dal Manni nelle note al Baldinucci. Ha essa da una parte l'effigie di Maometto, e nel rovescio un carro trionfale, tirato da cavalli, sul quale sta il genio della Vittoria, e trae come incatenate tre donne nude, che alludono a tre regni conquistati. Queste tre figurine, soggiunge il Cicognara, son toccate con tanto vezzo, che non regni soggiogati, ma le tre Grazie dir si potrebbero. A basso leggesi: *Opus Bertoldi Florentini Sculptoris.* Uno de' meriti principali di Bertoldo è l'essere stato il capo di quella specie d'accademia o di scuola d'arti che il magnifico Lorenzo adunava nei suoi giardini, e il raccoglitore di tanti disegni, modelli ecc. che avevan servito ai suoi maestri, e che or si piangono fra le cose perdute.

† Bertoldo di Giovanni sappiamo che nel 1485 scolpì pel Duomo di Firenze due putti di legno che dovevano andare sull'organo. Morì costui al Poggio a Cajano negli ultimi giorni di dicembre del 1491, come si rileva da un capitolo di lettera scritta a' 30 di quel mese da ser Bartolomeo Dei a Benedetto Dei suo zio; nel quale si dice così: *Bertoldo scultore dignissimo e di medaglie optimo fabricatore, il quale sempre col magnifico Lorenzo faceva cose degne, al Poggio si è morto in dua dì; che n'è danno assai: e a lui molto è doluto: che non se ne trovava un altro in Toscana, nè forse in Italia, di sì nobile ingegno e arte in tali cose.* (Arch. Centr. di Stato. Arch. di Badia: *Familiarum* vol. V, carte 210).

[2] Nella sala de' bronzi moderni di Galleria evvi una battaglia in bassorilievo d'uomini a cavallo misti con altri a piedi, la quale può sicuramente dirsi *molto bella*: anzi alcuni dubitano se sia o non sia quella indicata dal Vasari; perchè lor sembra troppo bella da essere creduta di Bertoldo. Le lodi già date alla medaglia di Maometto, e più il confronto di essa con questo lavoro, potrebbero togliere il dubbio. — † Oggi è nel Museo Nazionale.

[3] Se ne lesse la Vita più addietro.

[4] Di lui, di Desiderio (da Settignano) e di Vellano da Padova si leggono le

Disiderio, e Vellano da Padoa; ed insomma, dopo la morte di lui si può dire che suo discepolo sia stato chiunque ha voluto far bene di rilievo.[1] Nel disegnar fu risoluto, e fece i suoi disegni con sì fatta pratica è fierezza, che non hanno pari: come si può vedere nel nostro Libro, dove ho di sua mano disegnate figure vestite e nude, animali che fanno stupire chi gli vede, ed altre così fatte cose bellissime. Il ritratto suo fu fatto da Paolo Uccello, come si è detto nella sua Vita. Gli epitaffi sono questi:

Sculptura h. m. a Florentinis fieri voluit Donatello, utpote homini qui ei, quod jamdiu optimis artificibus, multisque saeculis, tum nobilitatis tum nominis acquisitum fuerat, injuriave tempor. perdiderat ipsa, ipse unus, una vita, infinitisque operibus cumulatiss. restituerit: et patriae benemerenti hujus restitutae virtutis palma reportarit.

Excudit nemo spirantia mollius æra:
Vera cano: cernes marmora viva loqui.
Graecorum sileat prisca admirabilis aetas,
Compedibus statuas continuisse Rhodon.
Nectere namque magis fuerant haec vincula digna
Istius egregias artificis statuas.

Quanto con dotta mano alla scultura
Già fecer molti, or sol Donato ha fatto:
Renduto ha vita a' marmi, affetto ed atto:
Che più, se non parlar, può dar natura?[2]

Delle opere di costui restò così pieno il mondo, che ben si può affermare con verità, nessuno artefice aver

Vite più sotto. — † Un bellissimo lavoro di schiacciato rilievo di Donatello, che rappresenta Nostra Donna col Divin Figliuolo, si vede nella Galleria di Torino, per la quale fu comprato in Firenze dal barone Ettore de Garriod.

[1] Suo discepolo e compagno fu pure quel Giovanni da Pisa, del quale l'anonimo Morelliano cita nella chiesa degli Eremitani di Padova un'opera di terra cotta, con queste parole: « Le figure di terra cotta, tutte tonde, sopra l'altar « de ditta Cappella (a man destra dell'altar maggiore) furono de man de Zuan « da Pisa, compagno de Donatello, e suo alevo, che il ditto menò seco a Pa« dova ». Sonó Nostra Donna col Bambino, e tre santi da ciascun lato.

[2] De' tanti epitaffi fatti in suo onore, come dice il Vasari, nessuno fu posto sulla sua sepoltura. Bensì, innanzi alla metà del secolo scorso, vi fu posta vi-

mai lavorato più di lui. Imperocchè, dilettandosi d'ogni cosa, a tutte le cose mise le mani, senza guardare che elle fossero o vili o di pregio. E fu niente di manco necessarissimo alla scultura il tanto operare di Donato in qualunque spezie di figure tonde, mezze basse e bassissime; perchè, siccome nei tempi buoni degli antichi Greci e Romani i molti la fecero venir perfetta, così egli solo con la moltitudine delle opere la fece ritornar perfetta e maravigliosa nel secol nostro. Laonde gli artefici debbono riconoscere la grandezza dell'arte più da costui, che da qualunque altro che sia nato modernamente; avendo egli, oltra il facilitare le difficultà dell'arte con la copia delle opere sue, congiunto insieme la invenzione, il disegno, la pratica, il giudizio, ed ogni altra parte che da uno ingegno divino si possa o debba mai aspettare. Fu Donato resolutissimo e presto, e con somma facilità condusse tutte le cose sue, ed operò sempremai assai più di quello che e' promise.

Rimase a Bertoldo, suo creato, ogni suo lavoro, e massimamente i pergami di bronzo di San Lorenzo; che da lui furono poi rinetti la maggior parte, e condotti a quel termine che e' si veggono in detta chiesa.

Non tacerò che avendo il dottissimo e molto reverendo Don Vincenzio Borghini, del quale si è di sopra ad altro proposito ragionato, messo insieme in un gran libro infiniti disegni d'eccellenti pittori e scultori, così an-

cino all'ingresso del sotterraneo quest'iscrizione composta dal canonico Salvino Salvini.

DONATELLUS
RESTITUTA ANTIQUA SCULPENDI CAELANDIQ. ARTE
CELEBERRIMUS
MEDICIS PRINCIPIBUS SUMMIS BONARUM
ARTIUM PATRONIS APPRIME CARUS
QUI UT VIVUM SUSPEXERE
MORTUO ETIAM SEPULCRUM LOCO SIBI
PROXIMIORE CONSTITUERUNT
OBIIT IDIBUS DECEMBRIS AN. SAL. MCCCCLXVI
AET. SUAE LXXXIII.

tichi come moderni; egli in due carte dirimpetto l'una all'altra, dove sono disegni di mano di Donato e di Michelagnolo Buonarroti, ha fátto nell'ornamento, con molto giudizio, questi due motti greci. A Donato: Ἢ Δωνατος Βοναρρωτίζει; ed a Michelagnolo: Ἢ Βοναρρωτός Δωνατίζει: che in latino suonano: *Aut Donatus Bonarrotum exprimit et refert, aut Bonarrotus Donatum*; e nella nostra lingua: *O lo spirito di Donato opera nel Buonarroto, o quello del Buonarroto anticipò di operare in Donato.*

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLA VITA E DELLE OPERE DI DONATO

1386. Nasce da Niccolò di Betto di Bardo.

1407, 20 febbrajo. Gli è data a fare la figura di David profeta per lo sprone d'una delle tribune del Duomo di Firenze.

1407. Fa pel suddetto Duomo una figura di marmo d'un braccio e un terzo da porsi sulla porta che va a' Servi.

1408. A lui, a Niccolò Lamberti, e a Nanni d'Antonio di Banco sono allogate tre delle figure de' quattro Evangelisti per la facciata della detta chiesa.

1409, 13 giugno. Ha 37 fiorini d'oro della figura d'un profeta, forse di David, secondo la stima di Cristoforo di Bernardo e compagni.

1412, 12 agosto. Gli sono stanziati 128 fiorini d'oro, in prezzo della figura di Giosuè posta sopra il Duomo suddetto.

1415, 4 ottobre. Si delibera che egli possa fare due figure da collocarsi sul campanile.

1415, 9 ottobre. Gli è pagato il prezzo della figura di San Giovanni Evangelista, stimata 160 fiorini d'oro.

1415, 9 ottobre. È pagata a lui e a Filippo di ser Brunellesco la figura di marmo vestita di piombo dorato per uno degli sproni del Duomo.

1416, 27 agosto. Ha compíto la statua di marmo del David destinata per il Palazzo della Signoria.

1416. Scolpisce il San Giorgio per il tabernacolo dell' Arte de' Corazzaj in Or San Michele.

1420. Gli è data a finire, in compagnia di Giovanni di Bartolo detto Rosso, una statua lasciata imperfetta da Bernardo Ciuffagni.

1420, 29 ottobre. A lui, al Brunellesco, e a Nanni d'Antonio di Banco sono pagati 15 fiorini d'oro per il modello della cupola fatto di mattoni e calcina.

1421, 10 marzo. È deliberato che egli e il detto Giovanni di Bartolo scolpiscano la seconda figura di marmo da porsi nel campanile.

1421, 30 maggio. Sono pagati a lui e al detto Giovanni 20 fiorini per parte della figura d'un profeta con un fanciullo a' piedi, rappresentante Abramo.

1421, 6 novembre. Pagamento di altri 95 fiorini per la suddetta cagione.

1421. Fa una storia d'ottone dorato per il fonte battesimale di San Giovanni di Siena.

1421. Scolpisce un leone per la scala dell'abitazione del papa in Santa Maria Novella.

1422. Fa due teste di profeti poste nella storia dell'Incoronazione di Nostra Donna scolpita da Nanni d'Antonio di Banco sulla porta del Duomo che va verso i Servi.

1423, 10 febbrajo. I Soprastanti della fabbrica del Duomo d'Orvieto deliberano di chiamarlo per fare la statuetta d'ottone dorato di san Giovanni pel Battesimo di quella chiesa.

1423, 9 marzo. Ha 20 fiorini d'oro d'una statua, che lavora pel campanile.

1423, d'aprile. Ha già finita la detta statua.

1425, 1 giugno. Gli è commesso di fare una figura pel detto luogo.

1426, 18 febbrajo. Lippo pittore, Niccolò di Niccolò Spinelli d'Arezzo orefice, e Andrea di Noferi lastrajuolo stimano una figura fatta da lui pel Duomo, pagatagli 95 fiorini d'oro.

1426 (?). Lavora la sepoltura di papa Giovanni XXIII in San Giovanni di Firenze.

1428, d'aprile. Ha fatto d'ottone dorato due figurette pei tabernacoli del fonte battesimale di San Giovanni di Siena.

1428, d'aprile. Ha gettato lo sportello di bronzo pel detto fonte.

1433, di luglio. Gli è allogato il pergamo, o cantoria sopra la porta della seconda sagrestia del Duomo.

1434, 27 luglio. Gli è commesso di fare una testa di terra per modello di quella di pietra che doveva collocarsi nella gola della cupola grande.

1434. Fa il disegno dell'Incoronazione di Maria Vergine per un occhio di vetro sopra la cappella di San Zanobi in Duomo.

1436, di febbrajo. Gli sono allogate pel prezzo di 1900 fiorini d'oro le porte di bronzo delle due sagrestie nuove del Duomo, che poi non fece altrimenti.

1444 (?). Fa di bronzo in Padova la statua equestre di Erasmo da Narni detto Gattamelata.

1444-1449. In questo spazio di tempo conduce i lavori di bronzo per l'altare maggiore della chiesa di Sant'Antonio di Padova.

1450. Da Lodovico marchese di Mantova gli è data a fare un'arca per il corpo di sant'Anselmo, che Donatello solamente modellò, ma non gettò di metallo.

1450, di gennajo. È chiamato a Ferrara per gettare di bronzo il Crocifisso, Maria Vergine, san Giovanni e i santi Giorgio e Maurelio per l'altar maggiore della cattedrale, che poi furono fatte da altri.

1451. Intaglia di legno la figura di San Giovanni Battista per l'altare dei Fiorentini nella chiesa de' Frari di Venezia.

1451, 8 di marzo. Va a Modena, e pattuisce, a' 10 di quel mese, col Comune di fare di bronzo dorato la statua del marchese Borso d'Este, che poi non eseguì.

1457. Comincia il lavoro delle porte di bronzo della chiesa di San Giovanni di Siena, che poi non andò avanti.

1458, 8 luglio. L'Operajo e i consiglieri del Duomo di Siena deliberano che gli sia data a fare la figura di marmo di san Bernardino, che poi non fece.

1466, 13 dicembre. Muore, ed è sepolto in San Lorenzo di Firenze.

MICHELOZZO MICHELOZZI

SCULTORE E ARCHITETTO FIORENTINO

(Nato nel 1396?; morto nel 1472)

Se chiunque in questo mondo vive, credesse d'avere a vivere quando non si può più operare; non si condurrebbono molti a mendicare nella loro vecchiezza quello che senza risparmio alcuno consumarono in gioventù, quando i copiosi e larghi guadagni, accecando il vero discorso, gli facevano spendere oltre il bisogno e molto più che non conveniva. Imperocchè, atteso quanto mal volentieri è veduto chi dal molto è venuto al poco, deve ognuno ingegnarsi, onestamente però e con la via del mezzo, di non avere in vecchiezza a mendicare. E chi farà come Michelozzo, il quale in questo non imitò Donato suo maestro, ma sibbene nelle virtù; viverà onoratamente tutto il tempo di sua vita, e non averà bisogno negli ultimi anni d'andarsi procacciando miseramente il vivere.[1]

[1] *Nella denunzia de' suoi beni, egli si chiama Michelozzo di Bartolommeo di Gherardo, e talvolta vi aggiunge Borgognoni; e nel contratto di Donatello cogli Operaj del Duomo di Prato, in luogo di Michelozzo è detto Michele. (Vedi a pag. 77 della *Descrizione della Cattedrale di Prato*). Difficile è stabilire l'anno della sua nascita, perchè in questo le varie denunzie non vanno d'accordo: tuttavia il più accettabile è il 1396, come quello che risulta più costantemente. (Vedi Gaye, I, 117-120).

† Lo stipite in Firenze della casa de' Michelozzi, da cui discese il nostro artefice, fu Bartolommeo di Gherardo *vocato Borgognone*, di Borgogna, sarto;

Attese dunque Michelozzo nella sua giovanezza con Donatello alla scultura, ed ancora al disegno;[1] e quantunque gli si dimostrasse difficile, s'andò sempre nondimeno aiutando con la terra, con la cera e col marmo di maniera, che nell'opere ch'egli fece poi, mostrò sempre ingegno e gran virtù. Ma in una avanzò molti e se stesso; cioè che, dopo il Brunellesco, fu tenuto il più ordinato architettore dei tempi suoi; e quello che più agiatamente dispensasse ed accomodasse l'abitazioni de' palazzi, conventi e case; e quello che con più giudizio le ordinasse meglio, come a suo luogo diremo. Di costui si valse Donatello molti anni, perchè aveva gran pratica nel lavorare di marmo e nelle cose de' getti di bronzo: come ne fa fede in San Giovanni di Fiorenza nella sepoltura che fu fatta, come si disse, da Donatello per Papa Giovanni Coscia: perchè la maggior parte fu condotta da lui, e vi si vede ancora di sua mano una statua, di braccia due e mezzo, d'una Fede che v'è di marmo molto bella,[2] in compagnia d'una Speranza e Carità fatta da Donatello della medesima grandezza, che non perde da quelle.[3]

il quale a'9 d'aprile 1376 domandò ed ottenne di esser fatto cittadino fiorentino. (Vedi nell'Archivio Centrale di Stato il libro delle Provvisioni del Consiglio Maggiore della Repubblica di Firenze del 1376, a carte 25).

[1] *Prima che si mettesse a *fare l'arte* insieme con Donatello, stette col Ghiberti. Questa notizia finora ignota, e importante a renderci ragione della educazione artistica di Michelozzo, si ha dalla sua denunzia del 1427; nella quale rammenta certo resto di credito che aveva coll'Arte del Cambio per la statua di San Matteo, *quando era compagno di Lorenzo di Bartoluccio*. Sappiamo ancora, che nel medesimo anno 1427 egli era intagliatore de' ferri per coniare le monete. (*Carteggio inedito* ecc., I, 117 e seg.).

† Nel 1442 si trova che lavorava col Ghiberti alle porte di San Giovanni.

[2] L'altezza di questa figura di Michelozzo, e dell'altre due di Donatello, non arriva a due braccia.

[3] *Per lo stesso Battistero fiorentino fece Michelozzo, nel 1452, la figura d'argento del San Giovanni; la qual figura il Vasari attribuisce ad Antonio del Pollajolo nella Vita di questo artefice. Ma il Proposto Gori, nel suo libro *Monumenta Basilicae Baptisterii Florentini*, la restituisce, coll'ajuto de' documenti, al suo vero autore. Quattro o cinque anni innanzi, cioè nel 1447-48, a dì 28 febbrajo, gli Operaj del Duomo di Firenze allogarono a Michelozzo una graticola di bronzo per l'altare della cappella di Santo Stefano. Questo documento è riferito dal Rumohr.

Fece ancora Michelozzo, sopra alla porta della sagrestia ed Opera dirimpetto a San Giovanni, un San Giovannino di tondo rilievo,[1] lavorato con diligenza; il quale fu lodato assai. Fu Michelozzo tanto familiare di Cosimo dei Medici, che, conosciuto l'ingegno suo, gli fece fare il modello della casa e palazzo che è sul canto di via Larga di costa a San Giovannino;[2] parendogli che quello che aveva fatto, come si disse, Filippo di ser Brunellesco, fusse troppo sontuoso e magnifico, e da recargli fra i suoi cittadini piuttosto invidia, che grandezza e ornamento alla città, o comodo a sè. Per il che, piaciutogli quello che Michelozzo aveva fatto, con suo ordine lo fece condurre a perfezione, in quel modo che si vede al presente con tante utili e belle comodità e graziosi ornamenti quanto si vede, i quali hanno maestà e grandezza nella semplicità loro. E tanto più merita lode Michelozzo, quanto questo fu il primo che in quella città fusse stato fatto con ordine moderno, e che avesse in sè uno spartimento di stanze utili e bellissime. Le cantine sono cavate mezze sotto terra, cioè quattro braccia, e tre sopra, per amore de' lumi, e accompagnate da canove e dispense. Nel primo piano terreno sono due cortili con logge magnifiche, nelle quali rispondono salotti, camere, anticamere, scrittoi, destri, stufe, cucine, pozzi, scale segrete e pubbliche, agiatissime; e sopra ciascun piano sono abi-

[1] Conservasi oggi nel Museo Nazionale, quivi trasportato dalla pubblica Galleria. Sulla porta dell'Opera di San Giovanni, donde è stata levata questa bella statuetta, àvvene un'altra di terra cotta rappresentante pure San Giovannino, creduta anch'essa opera di Michelozzo.

† Il San Giovannino di marmo non è opera di Michelozzo, ma di Antonio Gamberelli detto il Rosellino, fatta nel 1477, cioè cinque anni dopo la morte di Michelozzo, e pagata 25 fiorini d'oro larghi.

[2] Posseduto in appresso e ampliato dalla famiglia dei marchesi Riccardi, da' quali prese il nome, che ritiene tuttavia († non ostante che passasse dipoi in proprietà del Governo ed oggi appartenga alla Provincia di Firenze). La porzione aggiuntavi si distingue dall' antica per lo stemma della famiglia Riccardi posto sotto gli archi delle nuove finestre, invece di quello de' Medici, che vedesi nelle altre.

tazioni ed appartamenti per una famiglia, con tutte quelle comodità che possono bastare, non che a un cittadino privato, com'era allora Cosimo, ma a qualsivoglia splendidissimo ed onoratissimo re: onde a'tempi nostri vi sono alloggiati comodamente re, imperatori, papi e quanti illustrissimi principi sono in Europa,[1] con infinita lode così della magnificenza di Cosimo, come della eccellente virtù di Michelozzo nell'architettura.[2] Essendo l'anno 1433 Cosimo mandato in esilio, Michelozzo, che lo amava infinitamente e gli era fedelissimo, spontaneamente lo accompagnò a Venezia, e seco volle sempre, mentre vi stette, dimorare: laddove, oltre a molti disegni e modelli che vi fece di abitazioni private e pubbliche, ornamenti per gli amici di Cosimo e per molti gentiluomini, fece per ordine ed a spese di Cosimo la libreria del monasterio di San Giorgio maggiore, luogo de'monaci Neri di Santa Iustina; che fu finita non solo di muraglia, di banchi, di legnami ed altri ornamenti, ma ripiena di molti libri.[3] E questo fu il trattenimento e lo spasso di Cosimo in quell'esilio; dal quale essendo l'anno 1434 richiamato alla patria, tornò quasi trionfante, e Michelozzo con esso lui. Standosi dunque Michelozzo in Fiorenza, il palazzo pubblico della Signoria cominciò a minacciare rovina, perchè alcune colonne del cortile pativano; o fusse ciò, perchè il troppo peso di sopra le caricasse, oppure il fondamento debole e bieco, e forse ancora perchè erano di

[1] Tra gli altri, è da rammentare Carlo VIII, perchè quivi ebbe luogo la magnanima azione di Pier Capponi.

[2] * Di questo palazzo scrive il Milizia: *Vi è però un errore assai visibile: la finestra del primo piano non cade a piombo sul mezzo della porta sottoposta. Il suo cornicione è bensì ricco di pietrame, ma troppo grave e quasi goffo.* (*Memorie degli Architetti antichi e moderni*, vol. I, lib. III, cap. I).

[3] * Parlano di questa libreria il Sansovino, l'Ammirato, lo Scradero, e più d'ogni altro il canonico Biscioni. Il marchese Selvatico osserva che Michelozzo dovette esercitare una efficace influenza sull'arte veneziana del suo tempo e non è impossibile ch'ei fosse il primo a dare idea di quello stile del rinascimento, in cui tanto valsero i Lombardi. Si vedano i suoi dotti *Studj sull'Architettura e Scultura in Venezia*; Venezia, 1847, in-8.

pezzi mal commessi e mal murati: ma qualunque di ciò fusse la cagione, ne fu dato cura a Michelozzo; il quale volentieri accettò l'impresa, perchè in Venezia, presso a San Barnaba, aveva provveduto a un pericolo simile in questo modo. Un gentiluomo, il quale aveva una casa che stava in pericolo di rovinare, ne diede la cura a Michelozzo; onde egli, secondo che già mi disse Michelagnolo Buonarroti, fatto fare segretamente una colonna, e messi a ordine puntelli assai, cacciò il tutto in una barca, ed in quella entrato con alcuni maestri, in una notte ebbe puntellata la casa e rimessa la colonna. Michelozzo, dunque, da questa sperienza fatto animoso, riparò al pericolo del palazzo, e fece onore a sè ed a chi l'aveva favorito in fargli dare cotal carico, e rifondò e rifece le colonne in quel modo che oggi stanno: avendo fatto prima una travata spessa di puntelli e di legni grossi per lo ritto, che reggevano le centine degli archi, fatti di pancone di noce, per le volte, che venivano del pari a reggere unitamente il peso che prima sostenevano le colonne; ed a poco a poco cavate quelle che erano in pezzi mal commessi, rimesse di nuovo l'altre di pezzi lavorate con diligenza, in modo che non patì la fabbrica cosa alcuna, nè mai ha mosso un pelo. E perchè si riconoscessino le sue colonne dall'altre, ne fece alcune a otto facce in su'canti, con capitelli che hanno intagliate le foglie alla foggia moderna; ed altre tonde, le quali molto bene si riconoscono dalle vecchie che già vi fece Arnolfo.[1] Dopo, per consiglio di Michelozzo, da chi governava allora la città fu ordinato che si dovesse ancora sopra gli archi di quelle colonne scaricare ed alleggerire il peso di quelle mura che vi erano; e rifar di nuovo tutto il cortile dagli ar-

[1] Tanto le colonne, quanto le volte e le pareti de'loggiati, furono abbellite con ornamenti di plastica e con pitture nel 1565, per le nozze del principe Francesco de'Medici (poi secondo granduca) con Giovanna d'Austria. Questi adornamenti si conservano ancora.

chi in su, con ordine di finestre alla moderna, simili a quelle che per Cosimo aveva fatto nel cortile del palazzo de' Medici; e che si sgraffiasse a bozzi per le mura, per mettervi que' gigli d'oro che ancora vi si veggono al presente:[1] il che tutto fece far Michelozzo con prestezza, facendo al diritto delle finestre di detto cortile, nel secondo ordine, alcuni tondi che variassino dalle finestre suddette, per dar lume alle stanze di mezzo che son sopra alle prime, dov'è oggi la sala dei Dugento. Il terzo piano poi, dove abitavano i signori ed il gonfaloniere, fece più ornato, spartendo in fila, dalla parte di verso San Piero Scheraggio, alcune camere per i Signori, che prima dormivano tutti insieme in una medesima stanza; le quali camere furono otto per i Signori, ed una maggiore per il gonfalonieri, che tutte rispondevano in un andito che aveva le finestre sopra il cortile. E di sopra fece un altro ordine di stanze comode per la famiglia del palazzo; in una delle quali, dove è oggi la Depositeria, è ritratto ginocchioni dinanzi a una Nostra Donna Carlo, figliuolo del re Ruberto, duca di Calavria, di mano di Giotto.[2] Vi fece similmente le camere de' donzelli, tavolaccini, trombetti, musici, pifferi, mazzieri, comandatori ed araldi; e tutte l'altre stanze che a un così fatto palazzo si richieggono.[3] Ordinò anco in cima del ballatoio una cornice di pietre, che girava intorno al cortile; ed appresso a quella, una conserva d'acqua che si ragunava quando pioveva, per far gittar fonti posticce a

[1] Furono tolti nel 1809, in occasione di fare al cortile importanti risarcimenti ordinati dal Governo francese allora dominante in Toscana: al quale non piacque conservare quei gigli, che troppo si somigliavano allo stemma dei Reali di Francia, e che inoltre rendevano ottuso il cortile stesso, a motivo del cupo color di pietra che serviva ad essi di campo.

[2] *Pittura non più visibile, com'è stato accennato nel tom. I, alla nota 4, pag. 389.

[3] *Questi risarcimenti furono ordinati con deliberazioni del 30 ottobre 1438, 29 gennajo 1453, 9 maggio e 11 ottobre 1454; come si ha nel Gaye vol. I, pag. 554, 560, 561, 562.

certi tempi.[1] Fece far ancora Michelozzo l'acconcime della cappella, dove s'ode la messa; ed appresso a quella molte stanze e palchi ricchissimi, dipinti a gigli d'oro in campo azzurro; ed alle stanze di sopra e di sotto di quel palazzo fece fare altri palchi, e ricoprire tutti i vecchi che vi erano stati fatti innanzi all'antica; ed insomma, gli diede tutta quella perfezione che a tanta fabbrica si conveniva. E l'acque de' pozzi fece che si conducevano insino sopra l'ultimo piano, e che con una ruota si attignevano più agevolmente che non si fa per l'ordinario. A una cosa sola non potette l'ingegno di Michelozzo rimediare; cioè alla scala pubblica: perchè da principio fu male intesa, posta in mal luogo, e fatta malagevole, erta e senza lumi, con gli scaglioni di legno dal primo piano in su. S'affaticò nondimeno di maniera, che all'entrata del cortile fece una salita di scaglioni tondi, ed una porta con pilastri di pietra forte e con bellissimi capitelli intagliati di sua mano,[2] ed una cornice architravata doppia con buon disegno, nel fregio della quale accomodò tutte l'arme del Comune; e, che è più, fece tutte le scale di pietra forte insino al piano dove stava la Signoria, e le fortificò in cima ed a mezzo con due saracinesche per i casi de' tumulti; ed a sommo della scala, fece una porta che si chiamava *la catena*, dove stava del continuo un tavolaccino che apriva e chiudeva, secondo che gli era commesso da chi governava. Riarmò la torre del campanile, che era crepata per il peso di quella parte che posa in falso, cioè sopra i beccatelli di verso la piazza,

[1] L'architetto Giuseppe Del Rosso pubblicò in Siena nel 1815, coi torchi del Porri, un ragguaglio d'alcune particolarità da lui osservate in quest'edifizio, allorchè diresse i risarcimenti eseguiti, come si è detto, nel 1809. Opuscolo utilissimo a chi avrà l'incarico di farvi, in avvenire, somiglianti lavori.

[2] Si vedono tuttavia in alcune sale magnifiche di questo palazzo († che oggi è residenza del Municipio) i ricchissimi palchi, de' quali ha parlato poco sopra il Vasari; ma all'entrata del cortile si cerca invano la porta coi pilastri di pietra forte e coi bellissimi capitelli intagliati da Michelozzo.

con cigne grandissime di ferro.[1] E finalmente bonificò e restaurò di maniera questo palazzo, che ne fu da tutta la città commendato, e fatto, oltre agli altri premj, di Collegio, il quale magistrato è in Firenze onorevole molto.[2] E se a qualcuno paresse che io mi fussi in questo forse più disteso che bisogno non era, ne merito scusa; perchè, dopo aver mostrato nella vita d'Arnolfo la sua prima edificazione, che fu l'anno 1298,[3] fatta fuor di squadra e d'ogni ragionevole misura, con colonne dispari nel cortile, archi grandi e piccoli, scale mal comode e stanze bieche e sproporzionate, faceva bisogno che io dimostrassi ancora a qual termine lo riducesse l'ingegno e giudizio di Michelozzo; sebbene anch'egli non l'accomodò in modo che si potesse agiatamente abitarvi, nè altrimenti che con disagio e scomodo grandissimo. Essendovi finalmente venuto ad abitar, l'anno 1538, il signor duca Cosimo, cominciò Sua Eccellenza a ridurlo a miglior forma: ma perchè non fu mai inteso nè saputo eseguire il concetto del duca da quegli architetti che in quell'opera molti anni lo servirono, egli si deliberò di veder se si poteva, senza guastare il vecchio, nel quale era pur qualcosa di buono, racconciare, facendo, secondo che egli aveva nello animo, le scale e le stanze, scomode e disagiose, con migliore ordine, comodità e proporzione.

Fatto dunque venire da Roma Giorgio Vasari, pittore ed architetto aretino, il quale serviva papa Giulio III; gli diede commessione che non solo accomodasse le stanze

[1] † Fu Michelozzo, come dice nella sua portata al Catasto del 1427, anche intagliatore de' ferri della Zecca dal 1422 (?) al 1448.

[2] I sedici Gonfalonieri delle Compagnie, e i dodici Buonomini, erano i due magistrati più ragguardevoli della città, dopo la Signoria. Si chiamavano Collegj, perchè, dice il Varchi, « mai da loro non si ragunavano, non possendo essi separatamente e da sè, nè proporre nè vincere cos' alcuna, ma sempre insieme, e in compagnia de' Signori ». L'essere stato di collegio trasmetteva ne' figli e nei nipoti il privilegio di poter esercitare i pubblici uffizj.

† Fu di questo ufficio nel 1462.

[3] Vedi a questo proposito le note alla Vita di Arnolfo, nel tom. I.

che aveva fatto cominciare nell'appartato di sopra dirimpetto alla Piazza del Grano, come che rispetto alla pianta di sotto fussero bieche: ma che ancora andasse pensando se quel palazzo si potesse, senza guastare quel che era fatto, ridurre di dentro in modo, che per tutto si camminasse da una parte all'altra, e dall'un luogo all'altro, per via di scale segrete e pubbliche, e più piane che si potesse. Giorgio adunque, mentre che le dette stanze cominciate si adornavano di palchi messi d'oro e di storie di pitture a olio, e le facciate di pitture a fresco, ed in alcune altre si lavorava di stucchi, levò la pianta di tutto quel palazzo, e nuovo e vecchio, che lo gira intorno: e dopo dato ordine con non piccola fatica e studio a quanto volea fare, cominciò a ridurlo a poco a poco in buona forma, e a riunire, senza guastare quasi punto di quello che era fatto, le stanze disunite, che prima erano quale alta e quale bassa ne' piani. Ma perchè il signor duca vedesse il disegno del tutto, in spazio di sei mesi ebbe condotto un modello di legname, ben misurato, di tutta quella macchina, che piuttosto ha forma e grandezza di castello che di palazzo. Il quale modello essendo piaciuto al duca, si è, secondo quello, unito e fatto molte comode stanze e scale agiate, pubbliche e segrete, che rispondono in su tutti i piani; e per cotal modo rendute libere le sale che erano come una pubblica strada, non si potendo prima salire di sopra senza passare per mezzo di quelle; ed il tutto si è di varie e diverse pitture magnificamente adornato; ed in ultimo si è alzato il tetto della sala grande, più di quello ch' egli era, dodici braccia. Di maniera che se Arnolfo, Michelozzo e gli altri che dalla prima pianta in poi vi lavorarono, ritornassero in vita, non lo riconoscerebbono; anzi crederebbono che fusse non la loro, ma una nuova muraglia e un altro edifizio.

Ma tornando oggimai a Michelozzo, dico che essendo dato ai Frati di San Domenico da Fiesole la chiesa di

San Giorgio,[1] non vi stettono se non da mezzo luglio incirca insino a tutto gennaio; perchè, avendo ottenuto per loro Cosimo de' Medici, e Lorenzo suo fratello, da Papa Eugenio la chiesa e convento di San Marco, dove prima stavano monaci Salvestrini, e dato loro in quel cambio San Giorgio detto, ordinarono, come inclinati molto alla religione ed al servigio e culto divino, che secondo il disegno e modello di Michelozzo si facesse il detto convento di San Marco, tutto di nuovo, e amplissimo e magnifico, e con tutte quelle comodità che i detti frati sapessono migliori disiderare. A che dato principio l'anno 1437, la prima cosa si fece quella parte che risponde sopra il refettorio vecchio, dirimpetto alle stalle del duca, le quali fece già murare il duca Lorenzo de' Medici; nel qual luogo furono fatte venti celle, messo il tetto, e al refettorio fatti i fornimenti di legname, e finito nella maniera che si sta ancor oggi.[2] E per allora non si seguitò più oltre, per stare a vedere che fine dovesse avere una lite che sopra il detto convento aveva mosso contra i Frati di San Marco un maestro Stefano, generale di detti Salvestrini;[3] la quale finita in favore de' detti Frati di San Marco, si ricominciò a seguitare la muraglia. Ma perchè la cappella maggiore, stata edificata da ser Pino Bonaccorsi, era dopo venuta in una donna de' Caponsacchi,[4] e da lei a Mariotto Banchi; sbrigata che fu sopra

[1] *Ne presero possesso alli 19 di giugno del 1435; e la ufficiarono fino al gennajo dell'anno seguente, edificandovi alcune celle. (*Annal. Conv. Sancti Marci de Florentia*, fol. 1).

[2] *Nel 26 ottobre del 1438, si trova che i Frati di San Marco domandano un sussidio per rifabbricare il dormentorio distrutto dal fuoco. (Vedi Gaye, I, 553).

[3] *I Monaci Silvestrini si appellarono al concilio di Basilea contro la bolla di Eugenio IV, e il decreto di Cosimo dei Medici, che loro toglieva quel convento per darlo a' Padri Domenicani. Il Concilio decise in favore di questi. (Vedi *Annal. Conv. Sancti Marci*).

[4] La donna de' Caponsacchi era figlia di ser Pino; e fu da essa, e non dal padre, fondata la cappella, come rilevasi da una iscrizione riferita dal Richa nel tom. VI delle sue *Notizie Istoriche* ecc., e dal Bottari in una nota a questo passo della Vita di Michelozzo.

ciò non so che lite, Mariotto donò la detta cappella a Cosimo de' Medici, avendola difesa e tolta ad Agnolo della Casa, al quale l'avevano o data o venduta i detti Salvestrini; e Cosimo, all'incontro, diede a Mariotto per ciò cinquecento scudi. Dopo, avendo similmente comperato Cosimo dalla compagnia dello Spirito Santo il sito, dove è oggi il coro, fu fatto la cappella, la tribuna ed il coro con ordine di Michelozzo, e fornito di tutto punto, l'anno 1439.[1] Dopo, fu fatta la libreria, lunga braccia ottanta e larga diciotto, tutta in volta di sopra e di sotto, e con sessantaquattro banchi di legno di cipresso, pieni di bellissimi libri. Appresso si diede fine al dormentorio, riducendolo in forma quadra; ed insomma, al chiostro e a tutte le bellissime stanze di quel convento: il quale si crede che sia il meglio inteso e più bello e più comodo, per tanto, che sia in Italia, mercè della virtù ed industria di Michelozzo, che lo diede finito del tutto l'anno 1452.[2] Dicesi che Cosimo spese in questa fabbrica trenta sei mila ducati; e che mentre si murò, diede ogni anno ai frati trecentosessantasei ducati per il vitto loro: della edificazione e sagrazione del qual tempio si leggono in un epitaffio di marmo, sopra la porta che va in sagrestia, queste parole:

> *Cum hoc templum Marco Evangelistae dicatum magnificis sumptibus Cl. V. Cosmi Medicis tandem absolutum esset, Eugenius Quartus Romanus Pontifex maxima Cardinalium, Archiepiscoporum, Episcoporum, aliorumque sacerdotum frequentia comitatus, id celeberrimo Epiphaniae die, solemni more servato, consecravit. Tum etiam quotannis omnibus, qui eodem die festo annuas statasque consecrationis ceremonias caste pieque celebraverint, viserintve, temporis luendis peccatis suis debiti, septem annos, totidemque quadragesimas, apostolica remisit auctoritate. A. M. CCCC. XLII.*

[1] Sì la tribuna e sì il coro furono rifatti in diversa forma nel 1678.

[2] *Alcuno de' cronisti del convento di San Marco è d'avviso che il disegno del loro convento sia del Brunellesco, e solamente la direzione ed esecuzione di Michelozzo Michelozzi. Che poi fosse ultimato nel 1452, come scrive il Vasari, sembra doversene dubitare per l'autorità dell'annalista del convento medesimo, seguito in ciò dal Fazzi, i quali dicono compiuta la fabbrica nel 1443.

Similmente fece far Cosimo col disegno di Michelozzo il noviziato di Santa Croce di Firenze, la cappella del medesimo, e l'entrata che va di chiesa alla sagrestia, al detto noviziato ed alle scale del dormentorio:[1] la bellezza, comodità ed ornamento delle quali cose non è inferiore a niuna delle muraglie, per quanto ell'è, che facesse fare il veramente magnifico Cosimo de' Medici, o che mettesse in opera Michelozzo; ed oltre all'altre cose, la porta che fece di macigno, la quale va di chiesa ai detti luoghi, fu in que' tempi molto lodata per la novità sua e per il frontespizio molto ben fatto, non essendo allora se non pochissimo in uso l'imitare, come quella fa, le cose antiche di buona maniera. Fece ancora Cosimo de' Medici, col consiglio e disegno di Michelozzo, il palazzo di Cafaggiuolo[2] in Mugello, riducendolo a guisa di fortezza co' i fossi intorno; ed ordinò i poderi, le strade, i giardini, e le fontane con boschi attorno, ragnaie, e altre cose da ville molto onorate: e lontano due miglia al detto palazzo, in un luogo detto il Bosco a' Frati, fece col parere del medesimo finire la fabbrica d'un convento de' Zoccoli di San Francesco; che è cosa bellissima.[3] Al Trebbio medesimamente fece, come si vede, molti altri acconcimi. E similmente, lontano da Firenze due miglia, il palazzo della villa di Careggi,[4] che fu cosa magnifica e ricca; dove Michelozzo condusse l'acqua per la fonte che al presente vi si vede. E per Giovanni figliuolo di Cosimo de' Medici fece, a Fiesole, il medesimo un altro magnifico ed onorato palazzo, fondato dalla parte di sotto nella scoscesa del poggio con grandissima spesa, ma non senza grande utile: avendo in quella parte da basso fatto

[1] Tutto ciò sussiste ancora, come pure la porta di macigno ricordata più sotto.

[2] Il palazzo di Cafaggiuolo ha subito diversi cambiamenti: non ha più i fossi intorno; e ai giorni nostri fu scemato d'una torre.

[3] Il convento degli Zoccolanti sussiste ancora.

[4] Presentemente è posseduto da una famiglia Orsi.

volte, cantine, stalle, tinaie, ed altre belle e comode abitazioni; di sopra poi, oltre le camere, sale ed altre stanze ordinarie, ve ne fece alcune per libri, e alcune altre per la musica: insomma, mostrò in questa fabbrica Michelozzo quanto valesse nell'architettura; perchè, oltre quello che si è detto, fu murata di sorte, che, ancorchè sia in su quel monte, non ha mai gettato un pelo.[1] Finito questo palazzo, vi fece sopra, a spese del medesimo, la chiesa e convento dei Frati di San Girolamo, quasi nella cima di quel monte.[2] Fece il medesimo Michelozzo il disegno e modello che mandò Cosimo in Ierusalem per l'ospizio che là fece edificare ai pellegrini che vanno al sepolcro di Cristo. Per la facciata ancora di San Pietro di Roma mandò il disegno per sei finestre, che vi si feciono poi con l'arme di Cosimo de' Medici; delle quali ne furono levate tre a' dì nostri, e fatte rifare da papa Paolo III con l'arme di casa Farnese.[3] Dopo, intendendo Cosimo che in Ascesi, a Santa Maria degli Angeli,[4] si pativa di acque, con grandissimo incomodo de' popoli che vi vanno ogni anno il primo dì d'agosto al perdono; vi mandò Michelozzo, il quale condusse un'acqua che nasceva a mezzo la costa del monte alla fonte, la quale ricoperse con una molto vaga e ricca loggia, posta sopra alcune colonne di pezzi con l'arme di Cosimo; e drento nel convento fece a' Frati, pur di commissione di Cosimo, molti

[1] Detto ora *Villa Mozzi*, dal nome della famiglia che lo possiede da lungo tempo. Nel 1780 fu restaurato e abbellito colla direzione dell'architetto Gaspero Paoletti, il quale vi aggiunse un viale.

[2] La chiesa e il convento erano già in essere fino dal principio del secolo xv. Michelozzo, adunque, ricostrusse l'una e l'altro con miglior disegno. La chiesa sussiste ancora, ma con un portico aggiuntovi nel 1634, col disegno di Matteo Nigetti; il convento è stato ridotto a villa, ed appartiene adesso al cavalier priore Ricasoli.

[3] Esempio non lodevole, che nuoce alla storia, e che induce i posteri a fare altrettanto verso le memorie di coloro che non rispettarono quelle degli antenati.

[4] I terremoti accaduti nel gennajo 1832 fecero rovinar gran parte di questo celebre edifizio, e recarono gravissimi danni a tutto il paese circonvicino.

acconcimi utili: i quali poi il magnifico Lorenzo de' Medici rifece con maggior ornamento e più spesa, facendo porre a quella Madonna la sua immagine di cera, che ancor vi si vede.[1] Fece anco mattonare Cosimo la strada che va dalla detta Madonna degli Angeli alla città; nè si partì Michelozzo di quelle parti, che fece il disegno della cittadella vecchia di Perugia. Tornato finalmente a Firenze, fece al canto de' Tornaquinci la casa di Giovanni Tornabuoni,[2] quasi in tutto simile al palazzo che aveva fatto a Cosimo; eccetto che la facciata non è di bozzi nè con cornici sopra, ma ordinaria.[3] Morto Cosimo, il quale aveva amato Michelozzo quanto si può un caro amico amare, Piero suo figliuolo gli fece fare di marmo, in San Miniato in sul monte, la cappella dov' è il Crocifisso;[4] e nel mezzo tondo dell' arco, dietro alla detta cappella, intagliò Michelozzo un falcone di bassorilievo col diamante, impresa di Cosimo suo padre; che fu opera veramente bellissima. Disegnando, dopo queste cose, il medesimo Piero de' Medici far la cappella della Nunziata tutta di marmo nella chiesa de' Servi, volle che Michelozzo, già vecchio, intorno a ciò gli dicesse il parer suo;[5] sì perchè molto amava la

[1] A tempo del Bottari quest' immagine non v' era più.

[2] † Appartenne quindi ai Ridolfi e poi agli Altemps di Roma, i quali la venderono ad Alessandro de' Medici, cardinal di Firenze che fu papa Leone XI, e al presente è posseduta dai signori marchesi Corsi, che nell' allargamento della via Tornabuoni ne fecero rifare la facciata secondo l' antico disegno dall' architetto Telemaco Bonajuti, il quale, rovinata la loggetta architettata dal Cigoli che era dalla parte che guarda il palazzo degli Strozzi, la rifece simile a quella dall' altro lato verso San Gaetano. Nelle *Bellezze di Firenze* del Bocchi si attribuisce a Michelozzo anco il palazzo Ricasoli, in faccia a Borgo Ognissanti.

[3] Adesso è intonacata di calcina; le finestre sono state riquadrate, e non hanno la colonnetta in mezzo, come quelle del palazzo di Cosimo, sul canto di Via Larga.

[4] La cappella è in mezzo di chiesa, avanti al presbiterio. L' immagine del Crocifisso, per cui fu costruita, conservasi ora nella chiesa di Santa Trinita di Firenze, dove fu trasportata nel 1671.

[5] † La cappella della Nunziata fu cominciata da Piero de' Medici nel 1461, cioè innanzi la morte di Cosimo suo padre. Dai libri del convento de' Servi non apparisce architetto della cappella Michelozzo, nè Pagno Portigiani, ma un Giovanni di Bettino, che noi crediamo esser quel medesimo che alcuni scrittori di-

virtù di quell'uomo; sì perchè sapeva quanto fedele amico e servitor fusse stato a Cosimo suo padre. Il che avendo fatto Michelozzo, fu dato cura di lavorarla a Pagno di Lapo Partigiani, scultore da Fiesole;[1] il quale in ciò fare, come quello che in poco spazio volle molte cose racchiudere, ebbe molte considerazioni. Reggono questa cappella quattro colonne di marmo, alte braccia nove in circa, fatte con canali doppj di lavoro corinto, e con le basi e capitelli variamente intagliati e doppj di membra. Sopra le colonne posano architrave, fregio e cornicione, doppj similmente di membri e d'intagli, e pieni di varie fantasie, e particolarmente d'imprese e d'arme de' Medici e di fogliami. Fra queste ed altre cornici fatte per un altro ordine di lumi, è un epitaffio grande, intagliato in marmo bellissimo. Di sotto, per il cielo di detta cappella, fra le quattro colonne, è uno spartimento di marmo, tutto intagliato e pieno di smalti lavorati a fuoco, di musaico in varie fantasie, di color d'oro e pietre fini. Il piano del pavimento è pieno di porfidi, serpentini, mischi, e d'altre pietre rarissime, con bell'ordine commesse e compartite. La detta cappella si chiude con uno ingraticolato intorno di cordoni di bronzo, con candelieri di sopra fermati in un ornamento di marmo, che fa bellissimo finimento al bronzo ed ai candelieri; e dalla parte dinanzi, l'uscio che

cono autore della facciata di Santa Maria Novella, attribuita dal Vasari e da altri a Leon Battista Alberti. Dai detti libri si rileva ancora che il coro fu lavorato da Francesco di Giovanni detto il Francione, e il banco delle candele da Domenico di Domenico Pagni da Prato maestro di legname e di tarsia, e che Giovanni di Francesco pittore da Rovezzano dipinse d'azzurro e messe d'oro la detta capella. Si trova ancora che nel 1444 Michelozzo era capomaestro della fabbrica della nuova chiesa de' Servi.

[1] † Non Partigiani, ma Portigiani. — * Di questo artefice sono ancora da aggiungere le seguenti notizie. Nel 1428 lavora al fonte battesimale di marmo di San Giovanni di Siena. Nel 1435 ha commissione di cavare sette pezzi di marmo per le figure della Loggia di San Paolo (poi Casino de' Nobili) allogate a Jacopo della Quercia, ma poi fatte da Antonio Federighi e dal Vecchietta. E nel 1460 dà il disegno del palazzo innalzato a Bologna da Sante Bentivoglio. — † Nacque nel 1406 e morì nel 1470.

chiude la cappella, è similmente di bronzo e molto bene accomodato.[1] Lasciò Piero, che fusse fatto un lampanaio intorno alla cappella di trenta lampadi d'argento, e così fu fatto; ma perchè furono guaste per l'assedio, il signor Duca già molti anni sono diede ordine che si rifacessero: e già n'è fatta la maggior parte, e tuttavia si va seguitando; ma non perciò si è restato mai, secondo che lasciò Piero, di avervi tutto quel numero di lampade accese, sebbene non sono state d'argento, dacchè furono distrutte in poi.[2] A questi orñamenti aggiunse Pagno un grandissimo giglio di rame che esce d'un vaso, il quale posa in sull'angolo della cornice di legno dipinta e messa d'oro, che tiene le lampade: ma non però regge questa cornice sola così gran peso; perciocchè il tutto vien sostenuto da due rami del giglio che sono di ferro e dipinti di verde, i quali sono impiombati nell'angolo della cornice di marmo, tenendo gli altri che sono di rame sospesi in aria. La qual opera fu fatta veramente con giudizio ed invenzione; onde è degna di essere come bella e capricciosa molto lodata.[3] Accanto a questa cappella ne fece un'altra verso il chiostro, la quale serve per coro ai Frati, con finestre che pigliano lume dal cortile, e lo danno non solo alla detta cappella, ma ancora, ribattendo dirimpetto in due finestre simili, alla stanza dell'organetto, ch'è accanto alla cappella di marmo. Nella faccia del qual coro è un armario grande, nel quale si serbano l'argenterie della Nunziata; ed in tutti questi ornamenti

[1] † I candelieri di bronzo, e l'uscio che chiude la cappella della Nunziata a'Servi, furono fatti da Maso di Bartolommeo detto Masaccio scultore e fonditore di metalli. Forse è suo anche l'ingraticolato di detta cappella.

[2] In appresso furon tutte rifatte d'argento; ma verso la fine dello scorso secolo vennero novamente distrutte per servire ai pubblici bisogni. Non scorse però gran tempo, che le offerte dei devoti ripararono a tal mancanza: onde quest'insigne cappella non è adesso priva di sì ricco ornamento.

[3] Fin da quando il Richa scriveva le sue *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, il giglio, colle sue diramazioni, era stato tolto via.

e per tutto è l'arme e l'impresa de' Medici.[1] Fuor della cappella della Nunziata, e dirimpetto a quella, fece il medesimo un luminario grande di bronzo, alto braccia cinque; ed all'entrar di chiesa la pila dell'acqua benedetta di marmo, e nel mezzo un San Giovanni, che è cosa bellissima.[2] Fece anco sopra il banco, dove i Frati vendono le candele, una mezza Nostra Donna di marmo, di mezzo rilievo, col Figliuolo in braccio, e grande quanto il naturale, molto divota;[3] e un'altra simile, nell'Opera di Santa Maria del Fiore, dove stanno gli Operai.[4]

Lavorò anco Pagno, a San Miniato al Tedesco, alcune figure in compagnia di Donato suo maestro, essendo giovane;[5] ed in Lucca, nella chiesa di San Martino, fece una sepoltura di marmo, dirimpetto alla cappella del Sagramento, per messer Piero Nocera, che v'è ritratto di naturale.[6] Scrive nel vigesimo quinto libro della sua opera il Filareto, che Francesco Sforza, duca quarto di Milano, donò al magnifico Cosimo de' Medici un bellissimo palazzo in Milano; e che egli, per mostrare a quel

[1] Intorno alla metà del secolo XVII le pareti del mentovato coro, fino all'altezza di tre braccia, furono incrostate di pietre dure e d'opere di commesso, rappresentanti emblemi allusivi alla Madonna. Ov'era l'armadio, è ora un tabernacolo, nel quale conservasi il Crocifisso di Giuliano da San Gallo, che stava anticamente sopra l'altare maggiore.

[2] Nè del luminario, nè del San Giovanni, sappiamo dire che cosa sia stato.

[3] In chiesa non vedesi più nè il banco delle candele, nè la Madonna citata.

[4] Forse è quella collocata nella prima stanza dell'uffizio dell'Opera, in faccia alla porta d'ingresso.

[5] † In San Miniato al Tedesco è in Sant'Jacopo de' Domenicani alla prima cappella a destra il monumento di Giovanni Chelini, cittadino fiorentino e dottore di medicina, innalzatogli da Bartolommeo suo nipote ed erede nel 1461. La figura del morto è bellissima e ricorda la maniera di Donatello.

[6] La sepoltura di messer Piero Nocera, o meglio di Pietro da Noceto, non è opera di Pagno, ma bensì di Matteo Civitali, lodatissimo scultor lucchese, il cui nome è scritto visibilmente sotto l'epitaffio. Se ne vede il disegno nell'opera del dottor G. Gonnelli intitolata *I Monumenti della Toscana* (tav. XLV); e nella *Storia della Scultura* del conte L. Cicognara, tom. II, tav. XVIII. — (* Vedi intorno al Civitali il Commentario alla Vita di Jacopo della Quercia, e SANTO VARNI, *Delle opere di Matteo Civitali scultore e architetto lucchese*, Commentario; e CARLO MINUTOLI, *Di alcune opere di Belle Arti della Metropolitana di Lucca*; Lucca, Giusti, 1876).

duca quanto gli fussė grato sì fatto dono, non solo lo adornò di marmi e di legnami intagliati, ma lo fece maggiore, con ordine di Michelozzo, che non era, braccia ottantasette e mezzo, dove prima era braccia ottantaquattro solamente.[1] Ed oltre ciò, vi fece dipignere molte cose, e particolarmente in una loggia, le storie della vita di Trajano imperatore.[2] Nelle quali fece fare, in alcuni ornamenti, il ritratto d'esso Francesco Sforza, la signora Bianca sua consorte e duchessa, ed i figliuoli loro parimente, con molti altri signori e grandi uomini, e similmente il ritratto d'otto imperatori; a'quali ritratti aggiunse Michelozzo quello di Cosimo, fatto di sua mano. E per tutte le stanze accomodò in diversi modi l'arme di Cosimo, e la sua impresa del falcone e diamante. E le dette pitture furono tutte di mano di Vincenzio di Zoppa,[3] pittore in quel tempo ed in quel paese di non piccola stima.

Si trova che i danari che spese Cosimo nella restaurazione di questo palazzo, furono pagati da Pigello Por-

[1] *Questo palazzo, che è nella contrada de' Bossi, fu donato a Cosimo il Vecchio nel 1456. Passò poi nei conti Barbò; e oggi è de' Vismara. D'antico non resta che il cortile, la porta esterna di marmo, ricchissima d'ornamenti, coi ritratti dello Sforza e di Bianca Maria in alto; figure simboliche, gli stemmi e le imprese dei Medici e dello Sforza. Il Cicognara ha dato in intaglio due figure, che sono nei lati della porta. Il Filarete chiude appunto il vigesimoquinto libro ed ultimo del suo ms. *Trattato di Architettura* colla descrizione di questo magnifico palazzo, e dà un disegno a penna dell'alzato della facciata.

[2] *Delle pitture, a cagione de' rammodernamenti fatti al palazzo, non resta che qualche vestigio.

[3] Vincenzio Foppa, e non Zoppa, dee leggersi, secondo ciò ch'è stato notato dal cons. De Pagave, in una lunga nota inserita nell'edizione di Siena. Questo pittore, dal Lomazzo creduto milanese, era bresciano: come rilevasi da ciò che ne scrissero e il conte Giacomo Carrara, in una lettera inserita nel tom. IV delle *Pittoriche*; e l'architetto Giuseppe Piacenza, nelle giunte ai *Decennali* del Baldinucci impressi a Torino; e il Lanzi, nella *Storia pittorica*.

† Tre città, Milano, Pavia e Brescia, si contesero il vanto di essere state la patria di Vincenzo Foppa; i documenti hanno oggi dato la vittoria a Brescia. Trovandosi nell'Anonimo Morelliano, nel Bugati, e in altri appellato il Foppa, Vincenzo bresciano *il vecchio*, pensano alcuni che vi sia stato un altro pittore più giovane del medesimo nome e cognome. Del Foppa la più antica opera che si conosca, è una piccola tavola con tre crocefissi segnata col nome suo e col-

tinari,[1] cittadino fiorentino, il quale allora in Milano governava il banco e la ragione di Cosimo, ed abitava in detto palazzo. Sono in Genova di mano di Michelozzo alcune opere di marmo e di bronzo; ed in altri luoghi molte altre, che si conoscono alla maniera.[2] Ma basti

l'anno 1456, che si conserva nella Galleria Carrara di Bergamo. Le pitture delle gesta di Trajano, fatte dal Foppa nel 1457 nella loggia del palazzo di Cosimo de' Medici in Milano, non esistono più; e la stessa sorte hanno avuto le altre che egli lavorò sotto il portico dello Spedale maggiore di quella città, rappresentanti la fondazione di quel pio luogo. Le quali pitture non sono da confondersi con quelle del medesimo soggetto fatte in tela da Francesco di Vico nel 1471. Nel 1461 doveva dipingere la cappella della Confraternita di San Giovanni Battista in Genova, che egli non fece poi altrimenti: avendola ornata in quella vece colle sue sculture Matteo Civitali. Restano di lui nella cappella di San Pietro martire in Sant'Eustorgio di Milano quattro storie della vita di quel santo, dipinte nello spazio che è dal 1462 al 1468. Ma sono senza rimedio perdute e da gran tempo, un'ancona che per commissione di Don Batista Maletta abate di Morimondo dipingeva nel 1462 per l'altare della cappella di San Bernardino nel Carmine di Pavia, e le pitture con Santi e Profeti fatte nel 1465 sulle pareti del gran chiostro della Certosa fuori di quella città, come pure le pitture compite da lui nel castello di Pavia nel 1477 in compagnia di Bonifazio Bembo da Cremona, di Giacomo Vismara, e di Costantino da Vaprio, e le altre nella cappella de' Beccaria a San Giacomo fuori di Pavia, rappresentanti la vita di Gesù Cristo, nelle quali ebbe per compagni i detti pittori Costantino e Giacomo. Nel 1489 pigliava il Foppa a dipingere insieme con Lodovico Brea una gran tavola commessa dal cardinale Giuliano della Rovere, poi papa Giulio II, per i Disciplinati di Santa Maria del Castello di Savona, con il Padre Eterno circondato da una gloria d'angeli, e da varie figure di santi, nella quale si legge il suo nome. Morì il Foppa in Brescia sua patria nel 1492, e fu sepolto nel chiostro di San Barnaba, nel cui monastero aveva pochi anni innanzi operato le pitture che ornavano la sua libreria. Degli affreschi da lui fatti nella chiesa degli Olivetani di Rodengo nel 1491 non si veggono sulla facciata che gli avanzi di una Nostra Donna col Divin Figliuolo, seduta in terra, e circondata da alcuni conigli. (Vedi MICHELE CAFFI, *Di alcuni maestri d'arte nel secolo XV in Milano poco noti o male indicati*; nell'*Archivio Storico Lombardo*; anno V, fasc. 1, Milano 1878; e STEFANO FENAROLI, *Dizionario degli Artisti Bresciani*; Brescia 1877, a pag. 125 e seg.).

[1] Pigello Portinari fece edificare, colla direzione di Michelozzo, una sontuosa cappella a Sant'Eustorgio di Milano, dedicata a San Pier Martire, sul modello di quella fatta a Firenze dal Brunellesco nel chiostro di Santa Croce per la famiglia Pazzi. — *Il Portinari eresse questa cappella nel 1462, e vi fu sepolto nel 1468.

[2] *Al presente non si saprebbe con certezza additare in Genova alcun'opera in marmo e in bronzo di Michelozzo, non indicandole il Vasari, e tacendone le più recenti Guide di quella città.

[3] † A tutti i biografi di questo artefice era rimasto fino ad ora ignoto che egli nel 1464 si trovasse in Ragusa. Ciò si rileva da uno strumento stipulato in quella città e conservato nell'Archivio Centrale di Stato, tra le carte del mona-

aver detto insin qui di lui; il quale si morì d'anni sessantotto,[1] e fu nella sepoltura sotterrato in San Marco di Firenze.[2] Il suo ritratto è di mano di Fra Giovanni nella sagrestia di Santa Trinita,[3] nella figura d'un Nicodemo vecchio con un cappuccio in capo, che scende Cristo di croce.

stero di Badia, nel quale sotto il 16 maggio del suddetto anno Michelozzo pattuisce di andare a Scio come architetto e ingegnere ai servigj di messer Girolamo Giustiniani da Garibaldi, e di messer Odoardo Giustiniani dal Fornello da Genova, maonesi di Scio, per un tempo non minore di sei mesi e colla provvisione annua di 300 ducati d'oro. Ma se poi Michelozzo andasse veramente a Scio, non si sa: e qualora vi fosse andato, è ignoto quel che vi operasse.

[1] *Nato nel 1396, sarebbe morto nel 1464, stando al Vasari; ma nel 1470 egli era vivo, imperciocchè di quest'anno è una denunzia citata dal Gaye (I, 120). Nel 1480, poi, comparisce il suo figliuolo, Niccolò di Michelozzo di Bartolommeo di Gherardo Michelozzi. Il padre, dunque, morì nell'intervallo di questi dieci anni. Forse nel Vasari è errore quando dice che Michelozzo morì di anni 68; e vedendo noi che anche nel 1470 egli viveva, congetturiamo invece che morisse nel 1472 di 76 anni.

† Difatti dal Libro de' Morti di Firenze apparisce che egli a' 7 d'ottobre del 1472 fu sotterrato in San Marco.

[2] *Nell'antico sepoltuario di San Marco, che tuttavia esiste nell'Archivio di quel convento, a fol. 4, sotto il n° xxxvi, si trova la sepoltura dei Michelozzi, e si dice concessa *ser Nicolao de Michelotiis notario et civi florentino pro se et suis.*

[3] *Allude il Vasari alla tavola della Deposizione di Croce di Fra Giovanni Angelico, la quale al presente è nella Galleria dell'Accademia Fiorentina; ma erra nell'indicare il ritratto di Michelozzo. Perocchè la figura di Nicodemo in detto quadro non ha cappuccio, ma l'aureola dei santi, ed è al tutto ideale. Il ritratto vero di Michelozzo è quella figura di contro, con cappuccio nero, che sembra favellare col sottoposto discepolo, nell'affidargli l'estinto corpo del Redentore.

† Il Vasari non seppe che Michelozzo fu eletto, dopo la morte di Filippo di ser Brunellesco, provveditore della cupola e lanterna di Santa Maria del Fiore con deliberazione degli undici d'agosto 1446. Nel quale ufficio durò fino al dicembre 1451. Fra i lavori fatti da Michelozzo è da ricordare anche la campana gettata nel 1453 per l'oriuolo del Palazzo pubblico.

ALBERETTO
DE'
MICHELOZZI-BORGOGNONI
BORGOGNONE
GHERARDO
BARTOLOMMEO
moglie
Antonia di Leonardo Porcellini
ZANOBI
LIONARDO
MICHELOZZO
scultore, orafo ed architetto
n. 1396 † 1472
moglie Francesca
GIOVANNI
BARTOLOMMEO
n. 1441
NICCOLÒ notajo
n. 1466 † 1525
moglie Nannina di Tommaso Giovanni
PIERO
n. 1442
ANTONIA
marito
Giuliano di Bartolomeo del Riccio
LORENZO
de' Priori nel 1522
moglie Lisabetta di Bernardo de' Rossi
COSTANZA
mariti: 1. Giovanni di Bernardo Jacopi
2. Lionardo d'Antonio Micceri

ANTONIO FILARETE E SIMONE

SCULTORI FIORENTINI

(Nati ....; morti ....)

Se papa Eugenio IV, quando deliberò fare di bronzo la porta di San Piero in Roma, avesse fatto diligenza in cercare d'avere uomini eccellenti per quel lavoro; siccome nei tempi suoi arebbe agevolmente potuto fare, essendo vivi Filippo di ser Brunellesco, Donatello, ed altri artefici rari; non sarebbe stata condotta quell'opera in così sciagurata maniera, come ella si vede ne' tempi nostri.[1] Ma forse intervenne a lui come molte volte suole avvenire a una buona parte dei principi che o non s'intendono dell'opere, o ne prendono pochissimo diletto. Ma se considerassono di quanta importanza sia il fare stima delle persone eccellenti nelle cose pubbliche per la fama

[1] Alle doglianze del Vasari fa il Bottari la seguente aggiunta: « Tante belle cose che erano in San Pietro, fatte da uomini eccellenti, sono state mutate; e questa porta, che per molti capi meritava d'esser distrutta, ancora esiste! »

† A noi che l'abbiamo attentamente esaminata più volte, non pare che questa porta sia così sciagurata, come dice il Vasari e ripete il Bottari. Il Filarete nel comporla e nel modellarla ebbe innanzi l'esempio di altre antiche porte di chiese che allora erano in Roma: e perciò non è da maravigliare che il suo lavoro riuscisse per la forma, lo stile e l'esecuzione diverso e di gran lunga inferiore alle porte di San Giovanni, colle quali esso non può aver termini di confronto, e per conseguenza neppur di giudizio.

che se ne lascia, non sarebbono certo così trascurati nè essi nè i loro ministri; perciocchè chi s'impaccia con artefici vili ed inetti, dà poca vita all'opere ed alla fama: senza che si fa ingiuria al pubblico ed al secolo in che si è nato, credendosi risolutamente da chi vien poi, che se in quella età si fossero trovati migliori maestri, quel principe si sarebbe piuttosto di quelli servito, che degl'inetti e plebei. Essendo dunque creato pontefice, l'anno 1431, papa Eugenio IV, poichè intese che i Fiorentini facevano fare le porte di San Giovanni a Lorenzo Ghiberti,[1] venne in pensiero di voler fare similmente di bronzo una di quelle di San Piero:[2] ma perchè non s'intendeva di così fatte cose, ne diede cura ai suoi ministri: appresso ai quali ebbono tanto favore Antonio Filarete,[3] allora giovane, e Simone fratello di Donato, ambi scultori fiorentini, che quell'opera fu allogata loro. Laonde messovi mano, penarono dodici anni a finirla; e sebbene papa Eugenio si fuggì di Roma e fu molto travagliato per rispetto de'Concilj,[4] coloro nondimeno che avevano la cura di San Piero fecero di maniera che non fu quell'opera tralasciata. Fece dunque il Filarete in questa opera uno spartimento semplice e di bassorilievo; cioè in ciascuna parte due figure ritte: di sopra il Salvatore e la Madonna,

[1] Il Ghiberti aveva già compita quella dalla parte di tramontana; e in quel tempo stava lavorando l'altra che fu posta di faccia alla Cattedrale.

[2] Nella porta di bronzo fatta fare da Eugenio IV vi sono alcune storie relative al Concilio di Ferrara e di Firenze. L'esecuzione, dunque, della medesima dev'essere stata posteriore al 1439.

[3] *Il suo cognome fu Averlino, o Averulino. Il soprannome, o meglio il titolo di Filarete, è composto di due parole greche, che nel nostro volgare suonano *amatore della virtù*. (Vedi la nota 1, pag. 458).

† Intorno a questo artefice abbiamo poche altre notizie, dopo quelle che ne ha date il Biografo. Fu figliuolo di Pietro, come si legge nella porta di San Pietro di Roma, ma non sappiamo bene quando nascesse. Il suo cognome pare che fosse *Filarete*, e forse fu della medesima famiglia di Francesco di Lorenzo de'Filareti o Filarete che fu araldo della Signoria di Firenze dal 1457 al 1501. Si disse anche *Averulino*, che può forse essergli venuto da Veroli, patria de'suoi maggiori.

[4] Quello di Basilea soltanto recò gravi molestie a questo pontefice.

e di sotto San Piero e San Paulo; ed a piè del San Piero, in ginocchioni quel papa, ritratto di naturale. Parimente, sotto ciascuna figura è una storietta del Santo che è di sopra. Sotto San Piero la sua crocifissione, e sotto San Paulo la decollazione; e così sotto il Salvatore e la Madonna alcune azioni della vita loro.[1] E dalla banda di dentro, a piè di detta porta, fece Antonio per suo capriccio una storietta di bronzo, nella quale ritrasse sè e Simone e i discepoli suoi, che con un asino carico di cose da godere vanno a spasso a una vigna. Ma perchè nel detto spazio di dodici anni non lavorarono sempre in sulla detta porta, fecero ancora in San Piero alcune sepolture di marmo di papi e cardinali, che sono andate, nel fare la chiesa nuova, per terra. Dopo queste opere fu condotto Antonio a Milano dal duca Francesco Sforza, gonfaloniere allora di Santa Chiesa, per aver egli vedute l'opere sue in Roma; per fare, come fece, col disegno suo l'Albergo de' poveri di Dio, che è uno spedale che serve per uomini e donne infermi, e per i putti innocenti nati non legittimamente.[2] L'appartato

[1] *Le storiette che sono sotto alla Madonna ed al Salvatore non rappresentano fatti della loro vita, ma sibbene la coronazione di Sigismondo imperatore fatta da Eugenio IV, e l'udienza data dal Papa a diversi ambasciatori d'Oriente; sotto ai santi Pietro e Paolo sono due altre storiette simili, spettanti alle gesta di questo pontefice; e sotto a queste, in spazj più grandi, vedonsi la Crocifissione di san Pietro e la Decollazione di san Paolo. Questa porta fu data incisa più lodevolmente che non erasi fatto per l'avanti, nella recente opera della *Basilica Vaticana illustrata*, alla tav. xx. Il Giustiniani, nella sua *Descrizione del Concilio Fiorentino*, ha dato intagliate tre delle quattro storie di bassorilievo che si riferiscono agli atti di quel Concilio. Il Filarete incise il suo nome nella cornice, dov'è la storia della Decollazione di san Paolo, che dice: OPVS ANTONII PETRI DE FLORENTIA.

[2] *Nel 1456 Francesco Sforza, non più gonfaloniere di Santa Chiesa, ma già duca di Milano, e Bianca Visconti, sua moglie, donarono un palazzo, con orto e una rocca, dove fu fabbricato il presente Ospedal maggiore: così attesta anche la iscrizione. Col disegno del Filarete non fu eseguita che la porzione a destra. — † Il Calvi, nelle *Notizie sulla vita e le opere de' principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo de' Visconti e degli Sforza* (Milano, Ronchetti, 1859, e Agnelli, 1865, vol. due in-8), osserva nel vol. II, a pag. 78, che il Filarete costruì la parte a destra entrando nel gran

degli uomini in questo luogo è per ogni verso, essendo in croce, braccia centosessanta; ed altrettanto quello delle donne. La larghezza è braccia sedici; e nelle quattro quadrature che circondano le croci di ciascuno di questi appartati, sono quattro cortili circondati di portici, logge e stanze per uso dello spedalingo, uffiziali, serventi e ministri dello Spedale, molto comodi ed utili; e da una banda è un canale, dove corrono continuamente acque per servigj dello spedale, e per macinare, con non piccolo utile e comodo di quel luogo, come si può ciascuno immaginare. Fra uno spedale e l'altro è un chiostro largo per un verso braccia ottanta, e per l'altro cento sessanta; nel mezzo del quale è la chiesa in modo accomodata, che serve all'uno ed all'altro appartato. E per dirlo brevemente, è questo luogo tanto ben fatto ed ordinato, che per simile non credo che ne sia un altro in tutta Europa. Fu, secondo che scrisse esso Filarete, messa la prima pietra di questa fabbrica, con solenne processione di tutto il clero di Milano, presente il duca Francesco Sforza, la signora Biancamaria, e tutti i loro figliuoli, il marchese di Mantova, e l'ambasciador del re Alfonso di Aragona, con molti altri signori. E nella prima pietra che fu messa ne' fondamenti, e così nelle medaglie, erano queste parole: *Franciscus Sfortia Dux IV, qui amissum per*

cortile, ma non tutta; cioè una grande crociera, tre de' quattro cortili, che tuttora esistono, e parte della facciata verso la città « ma che egli tenne nell'esecuzione del grande disegno, nell'interno specialmente, una maniera incerta che « non è assolutamente gotica, nè bramantesca, nè fiorentina, e non ha nulla « di grandioso ». La fabbrica fu continuata dall'architetto Guiniforte Solari, il quale compiva il braccio lungo il naviglio, e costruiva le grandiose finestre. La porta quadrata è opera del Filarete, sopra il cui frontespizio è un bassorilievo coll'Annunziazione di Maria scolpito nel 1465 da Cristoforo Luvoni. — *Il corpo di mezzo fu costruito solamente censessantaquattr'anni di poi, con piccola porzione de' frutti dell'eredità lasciata da Gian Piero Carcano. Questo edifizio rimase compiuto nel 1797 colla eredità lasciata dal notajo Giuseppe Macchi. Dai documenti con molta cura raccolti dall'Amministrazione di questo luogo pio si viene a sapere che al Filarete si davan 30 lire al giorno. (Vedi la *Guida di Milano e suo territorio*, pel Congresso Scientifico del 1844, tomo II, pag. 407-408).

praecessorum obitum urbis imperium recuperavit, hoc munus Christi pauperibus dedit fundavitque MCCCCLVII *die* XII *aprilis.* Furono poi dipinte nel portico queste storie da maestro Vincenzio di Zoppa,[1] lombardo, per non essersi trovato in que' paesi miglior maestro.[2] Fu opera ancora del medesimo Antonio la chiesa maggiore di Bergamo,[3] fatta da lui con non manco diligenza e giudizio che il sopraddetto spedale. E perchè si dilettò anco di scrivere, mentre che queste sue opere si facevano, scrisse un libro diviso in tre parti: nella prima tratta delle misure di tutti gli edifizj, e di tutto quello che fa bisogno a voler edificare; nella seconda del modo dell'edificare, ed in che modo si potesse fare una bellissima e comodissima città; nella terza fa nuove forme d'edifizj, mescolandovi così degli antichi come de' moderni: tutta la quale opera è divisa in ventiquattro libri, e tutta storiata di figure di sua mano. E comecchè alcuna cosa buona in essa si ritruovi, è nondimeno per lo più ridicola, e tanto sciocca, che per avventura è nulla più. Fu dedicata da lui, l'anno 1464, al magnifico Piero di Cosimo de' Medici, ed oggi è fra le cose dell'illustrissimo signor duca Cosimo. E nel vero, se poichè si mise a tanta fatica, avesse almeno fatto memoria de' maestri de' tempi suoi e dell'opere loro, si po-

[1] Ossia Vincenzio Foppa, come è scritto nell'*Abecedario*, e come nota il De Pagave, nell'ediz. di Siena; ove aggiunge che le storie qui nominate dal Vasari non furono dipinte nel portico, ma bensì in due gran quadri sopra tela, posti nell'antica chiesa dello Spedale. Adesso questa chiesa è distrutta, onde più non sussistono le mentovate pitture. Di Vincenzio Foppa si è già dato notizia alla nota 3, pag. 448 della Vita di Michelozzo. — † Dove abbiamo notato che le due grandi tele furono dipinte nel 1471 da Francesco da Vico, le quali non sono da scambiare colle pitture del portico, eseguite dal Foppa, ed oggi perdute. — *Alcune osservazioni su questo artefice si trovano in un articolo del Passavant, intitolato *Notizie sulla storia delle antiche scuole pittoriche in Lombardia*, inserito nel *Kunstblatt*, giornale tedesco di Belle Arti, anno 1838.

[2] La scuola Lombarda in quei tempi cominciava ad essere abbastanza fiorente da somministrare maestri sufficienti. (Vedi Lanzi, *Storia pittorica*).

[3] Questa chiesa era il Duomo, del quale fu sospesa a un certo punto l'esecuzione, perchè riusciva piccolo. Fu poi terminato col disegno del cavalier Carlo Fontana.

trebbe in qualche parte commendare: ma non vi se ne trovando se non poche, e quelle sparse senza ordine per tutta l'opera, e dove meno bisognava; ha durato fatica, come si dice, per impoverire, e per esser tenuto di poco giudizio, in mettersi a far quello che non sapeva.[1]

Ma avendo detto pur assai del Filarete, è tempo oggimai che io torni a Simone[2] fratello di Donato; il quale

[1] *L'esemplare mediceo oggi si conserva nella Biblioteca Magliabechiana, classe xvii, cod. 30. È cartaceo in foglio, di carte 192, di buona lettera tonda. Ha le iniziali messe a oro e colori, con figure a penna e acquerello. A piè della prima carta è lo stemma mediceo, sorretto da due angioletti. Questo Trattato d'architettura è diviso in 25 libri, e non in 24, come dice il Vasari. Il suo autore si scopre nelle seguenti parole della dedica a Piero di Cosimo de'Medici: « *Come si sia pigliala* (l'opera), *non come da Vitruvio, nè dagli altri degni Architetti: ma come dal tuo Filareto architetto, Antonio Averlino fiorentino* »: il qual nome da mano più moderna si è voluto mutare in Ausonio Avercimono Faentino; ma non così destramente, che non appaia il primitivo. La Biblioteca Palatina di Firenze ha pure un altro esemplare di questo Trattato, in un codice cartaceo di carte 250, scritto da mani diverse, e di lettera più stretta e acuta del Magliabechiano, e senza disegni di sorta. Questo esemplare è dedicato al duca Francesco Sforza; e potrebb'essere quello stesso che il Carrara vide a Siena presso il librajo Pazzini Carli, come ne potrebbe dare indizio l'essere appartenuto a un patrizio senese che vi scrisse il suo nome: « *Hic liber est Ieronimi Spannocchi, di Siena* ». Il Carrara, vedendo che l'autore si chiama Antonio Averlino fiorentino, senza l'aggiunta di Filareto, credette che esso fosse un artefice ignoto ai biografi (vedi *Lett. Pitt.*, tom. IV, lett. 200); e trasse nel suo errore anche il Piacenza, il quale nelle giunte al Baldinucci fece menzione a parte dell'Averlino, nonostante che il Baldinucci stesso avesse scritto la Vita del Filarete. Sembra, per certi indizj, che ambedue i codici siano stati scritti circa al tempo medesimo, come congettura il Gaye (I, 202). La materia è la stessa; se non che, mentre il Magliabechiano si distende maggiormente sui fatti del vecchio Cosimo; nel Palatino invece l'Autore si trattiene più a lungo sulle gesta civili e militari dello Sforza. Il giudizio che il Vasari dà dell'opera del Filarete non è scevro d'invidia, nè senza un poco d'ingratitudine; imperciocchè, sebbene vi sia poco ordine nelle materie, una nojosa prolissità di parole, e una affettazione di stile e di latinismi (difetti più o meno comuni e proprj agli scrittori del secolo xv), tuttavia vi sono alcune notizie buone e importanti di artefici e di opere d'arte, delle quali il Vasari fece suo pro nelle Vite; e molte cognizioni scientifiche e pratiche delle tre arti, che egli non dubitò di trasfondere nella sua *Introduzione* generale, senza render giustizia nè dar minimo segno di gratitudine al Filarete, del cui libro si era in buona parte giovato. Di questa stessa opera è in Siena, nella Libreria Pubblica, un grosso frammento di estratti, fatti da Pietro Cataneo, architetto e scrittore senese, morto intorno al 1568.

[2] Il Baldinucci nella Vita del Filarete dice che Simone era scolaro di Donatello; poi nella Vita di Simone gli dà per maestro il Brunellesco, forse per seguitare il Vasari che lo pone tra gli scolari di esso. Ma qui è da avvertire che

dopo l'opera della porta, fece di bronzo la sepoltura di papa Martino.[1] Similmente, fece altri getti che andarono in Francia, e molti che non si sa dove siano. Nella chiesa degli Ermini, al Canto alla Macine di Firenze, fece un Crucifisso da portare a processione, grande quanto il vivo; e perchè fusse più leggiero, lo fece di sughero.[2] In Santa Felicita fece una Santa Maria Maddalena in penitenza, di terra, alta braccia tre e mezzo, con bella proporzione, e con scoprire i muscoli di sorte, che mostrò

il Vasari, quando nomina un Simone tra gli scolari di Filippo, non dice che quegli fosse fratello di Donato; narra bensì ch'egli fece in Orsanmichele la statua della Madonna per l'Arte degli Speziali, e che morì a Vicovaro lavorando pel conte di Tagliacozzo: cose tutte che ora nella Vita di Simone egli tace, quando sarebbe il vero luogo di mentovarle. Che se egli avesse ciò trascurato per non ripeter cose già dette, avrebbe rammentato ai lettori d'aver già parlato di questo scultore in altro luogo, o ridetto almeno chi fu il maestro di lui. Sarebb'egli probabile che lo scolaro del Brunellesco e il fratello di Donato fossero due Simoni? — *Vedendo che il Vasari nomina in due diverse occasioni due Simoni scultori, ai quali dà opere diverse, noi siamo propensi a credere che veramente vivessero in quei tempi due artefici fiorentini di questo nome. L'uno de' quali è forse quello stesso Simone che fu figliuolo di Nanni da Fiesole, scolare del Ghiberti; come si ricava dalla denunzia di questo. L'altro, colui che vien detto fratello di Donatello, ma, al parer nostro, senza nessuna prova di documenti o memorie autentiche. Non ostante questa distinzione, rimane ancora l'altra difficoltà di sapere quali opere precisamente siano dell'uno o dell'altro di questi due artefici, somiglianti di nome, di patria, di età e di professione.

† Per noi è ora accertato che colui, il quale ajutò il Filarete nel lavoro della porta di San Pietro, fu Simone di Giovanni Ghini orefice fiorentino nato nel 1407, che fino dal 1427 si trovava in Roma, dove dimorò parecchi anni a'servigj de' pontefici Eugenio IV, Niccolò V, Pio II e Paolo II. Essendo già vecchio, ritornò in patria, e vi morì nel 1491. L'altro Simone detto fratello di Donatello dal Vasari, ma che invece non fu che suo scolare, per noi è Simone di Nanni Ferrucci da Fiesole, da cui nacque quel Francesco Ferrucci scultore assai valente, e del quale parlerà altrove il Vasari. Quanto alle opere di questi due maestri ricordate dal Vasari, noi crediamo che possano appartenere a Simone Ghini tutte quelle di getto, e al Ferrucci la maggior parte delle altre di marmo. Di quest'ultimo Simone si ha memoria che nel 1467 fece di rilievo un agnello e altre cose per la festa di Sant'Agnese alla Compagnia di questo titolo che era presso la chiesa del Carmine. La memoria è scritta in un libro d'entrata e uscita di detta Compagnia da Neri di Bicci pittore, e sindaco di essa, e dice: *A Simone intagliatore che fu discepolo di Donatello.*

[1] È nel pavimento di San Giovanni Laterano.

[2] *Soppressa la chiesa di San Basilio de' frati Ermini (Armeni), questo Crocifisso venne in possesso di privati. Quindi fu donato alla Basilica di San Lorenzo; e dopo essere stato per qualche anno negletto in un canto del Capitolo,

d'intender molto bene la notomia.[1] Lavorò ne' Servi ancora, per la compagnia della Nunziata, una lapida di marmo da sepoltura, commettendovi dentro una figura di marmo bigio e bianco a guisa di pittura; siccome di sopra si disse aver fatto, nel Duomo di Siena, Duccio sanese; che fu molto lodata.[2] A Prato, il graticolato di bronzo della cappella della Cintola:[3] a Furlì fece, sopra la porta della calonaca, di bassorilievo, una Nostra Donna con due Angeli: e per messer Giovanni da Riolo fece, in San Francesco, la cappella della Trinità di mezzo rilievo; e a Rimini fece per Sigismondo Malatesti, nella chiesa di San Francesco la cappella di San Sigismondo, nella quale sono intagliati di marmo molti elefanti, impresa di quel signore. A messer Bartolommeo Scamisci, canonico della pieve d'Arezzo, mandò una Nostra Donna col Figliuolo in braccio, di terra cotta, e certi Angeli di mezzo rilievo molto ben condotti; la quale è oggi in detta pieve appoggiata a una colonna.[4] Per lo Battesimo similmente del vescovado d'Arezzo lavorò, in alcune storie di bassorilievo, un Cristo battezzato da San Giovanni.[5]

fu posto sull'altar maggiore, dove ora si vede. La testa del Cristo manca di quel carattere nobile e mansueto che si conviene al Redentore, ma è peraltro piena di natura e d'espressione, come lo sono le altre parti del corpo suo.

[1] È ignoto qual destino abbia avuto.

[2] Nella Compagnia della Nunziata, oggi detta di San Pierino, in via San Sebastiano, non si vede più questa lapida, e non si sa dire che ne sia stato.

† Fra le opere date dal Vasari a Simone, da lui supposto fratello di Donatello, è la sepoltura di messere Orlando de' Medici nella Nunziata. Ma noi ne dubitiamo, credendo invece che quella sepoltura fosse scolpita da Bernardo Gamberelli, il quale nella sua portata al Catasto del 1457 pone tra i suoi debitori l'*erede di messere Orlando per lire 140.*

[3] *I documenti trovati e pubblicati dall'egregio autore della *Descrizione della Cattedrale di Prato* ci dicono puntualmente quali artefici ebber mano in questo bel lavorio, dall'anno in che fu cominciato fino a che fu finito; ma il nome di Simone non apparisce. Forse il Vasari cadde in equivoco; imperciocchè l'ultimo artefice che compì il lavoro, fu quel Pasquino da Montepulciano, da lui nominato verso il fine di questa Vita. (Vedi la nota 1 a pag. 363).

[4] Adesso non v'è più

[5] *Questo fonte battesimale ha la consueta forma esagona: in tre sole facce sono storie di bassorilievo; nelle altre, le tre armi del Popolo, del Comune e

In Fiorenza fece di marmo la sepoltura di messer Orlando de'Medici, nella chiesa della Nunziata.[1] Finalmente, di anni cinquantacinque rendè l'anima al Signore che gliel'aveva data. Nè molto dopo il Filarete, essendo tornato a Roma, si morì d'anni sessantanove, e fu sepolto nella Minerva, dove a Giovanni Foccora,[2] assai lodato pittore, aveva fatto ritrarre papa Eugenio, mentre al suo servizio in Roma dimorava. Il ritratto d'Antonio è di sua mano nel principio del suo libro, dove insegna a edificare.[3] Furono suoi discepoli Varrone e Niccolò, fioren-

dell'Opera. Delle tre storie, quella sola di mezzo col Battesimo di Cristo rassomiglia allo stile de'bassorilievi della porta fatta dal Filarete a San Pietro di Roma; mentre le altre due, che sono due Battesimi (uno forse di Costantino), mostrano un fare sì differente, che sembrano appartenere ad un altro scultore.

[1] È segnatamente nella quinta cappella a mano destra.

[2] † Il Vasari nella prima edizione lo chiama *Giovanni Fochetto*; e questo, e non *Foccora* come dice qui, è il vero suo cognome. I Francesi lo dicono *Jean Fouquet*. Costui fu anche valentissimo miniatore, e il Villet de Viriville ne ha scritto una Memoria, dalla quale si conosce che egli nacque a Tours tra il 1415 e il 1420. Avuti di buon'ora i principj dell'arte dai maestri miniatori della sua città nativa, giovane ancora, fu nell'anno 1440 chiamato a Roma da Eugenio IV per fargli il ritratto. Il Vasari ricorda quello che egli fece a Carlo VII re di Francia, parimente in Roma. Francesco Florio fiorentino, che nel 1477 esaminò da artista i tesori di Nostra Donna di Tours, fa del Fouquet grandi elogi. Nel libro dei *Casi degli uomini e delle donne illustri* del Boccaccio, tradotto in francese, e fatto per Stefano Chevalier maestro de'conti e tesoriere di Carlo VII, il Fouquet metteva novanta miniature. Questo prezioso manoscritto, che fu terminato di copiare, come è detto nell'ultimo verso del testo, il 24 di novembre del 1458, in Haubervilliers-les Saint-Denis in Francia, è oggi nella Biblioteca di Monaco. Per lo stesso Chevalier fece quaranta miniature in un Libro d'Ore, capolavoro d'eleganza che possiede il signor Luigi Brentano a Francoforte sul Meno. La Biblioteca Imperiale di Parigi ha di sua mano undici miniature in un manoscritto delle Antichità Giudaiche di Giuseppe Flavio tradotto in francese. Questo libro cominciato ne'primi anni del secolo xv, fu compito verso il 1470. In fine del manoscritto sono queste parole: « Il buon pittore e miniatore del re Luigi XI Giovanni Fouquet, nativo di Tours ». Fece il ritratto di Agnese Sorel. Morì verso l'anno 1485 di 65 o 70 anni d'età. È verissimo che intorno al 1440 il Fouquet dipinse in Roma il ritratto di papa Eugenio IV. Un altro ritratto di questo pontefice ricorda il Filarete come fatto in un panno da un maestro Giachetto francese. E noi crediamo che costui sia quello stesso maestro Giachetto di Benedetto arazziere, del quale si leggono varie memorie nel vol. II, pag. 120 dei *Documenti dell'arte senese*, già citati.

[3] Così appunto vedesi espresso nel codice Magliabechiano, mentovato alla nota 1, a pag. 456.

tini;[1] che feciono vicino a Pontemolle la statua di marmo per papa Pio II,[2] quando egli condusse in Roma la testa di Sant'Andrea; e per ordine del medesimo restaurarono Tigoli quasi dai fondamenti; ed in San Piero feciono l'ornamento di marmo che è sopra le colonne della cappella, dove si serba la detta testa di Sant'Andrea: vicino alla qual cappella è la sepoltura del detto papa Pio,[3] di mano di Pasquino da Montepulciano, discepolo del Filareto,[4] e di Bernardo Ciuffagni; che lavorò a Rimini, in San Francesco, una sepoltura di marmo per Gi-

[1] *Ambedue (il primo col nome di Varro) sono nominati dal Filarete nel citato ms., in un passo prezioso, dove registra i nomi di moltissimi artefici del secolo xv, ch'egli proponeva per la edificazione della città *Sforziade*.

† Varrone, che per proprio nome si chiamò Beltrame o Beltramone, fu figliuolo non legittimo di Angelo Belfradelli fiorentino, nacque nel 1420 e morì intorno al 1457. Costui lavorò in Roma dal 1450 al 1457. Fece nel 1450 sette finestre di marmo nella chiesa vecchia di San Pietro, e due altre per la sala nuova del palazzo pontificio. Nel 1451 rifece il pavimento di marmo della piccola cappella del detto palazzo; nel 1454 lavorò nel tetto del Panteon, e gettò le porte di metallo del ponte di Castel Sant'Angelo, e finalmente nel 1457 era occupato nel lavoro di Ponte Molle. (Ved. *Giornale d'Erudizione Artistica*; Perugia, 1877, vol. II, pag. 221). Niccolò poi, che è l'altro nominato, è certo che fu Niccolò Baroncelli, del quale abbiamo parlato nella Vita del Brunelleschi a pag. 386, nota 1. Costoro non furono discepoli del Filarete, ma suoi condiscepoli, come dichiara lo stesso Filarete.

[2] Quando il Bottari scriveva le note per l'edizione di Roma, questa statua non era più a Pontemolle, e non si sapeva qual destino avesse avuto.

† Fecero il tabernacolo di marmo nel 1460 per la testa di Sant'Andrea maestro Paolo Romano, e maestro Isaia da Pisa, e la custodia d'argento per conservare la detta testa maestro Simone Ghini, orefice fiorentino.

[3] *È uno de'lati della navata principale.

[4] *Nel 1473, Pasquino di Matteo da Montepulciano fu chiamato a lodare sul lavoro del pergamo, scolpito da Antonio Rossellino e da Mino da Fiesole, dentro la Cattedrale di Prato. (V. *Descrizione* cit., pag. 96). Per altre notizie vedi la nota 2 a pag. 458 di questa Vita, e la nota 1 a pag. 363 in quella del Brunelleschi. Il Filarete medesimo, nel suo Trattato ms., attesta che Pasquino da Montepulciano fu suo scolare.

† Circa poi alla sepoltura di papa Pio II, che il Vasari dice qui essere opera di Pasquino e del Ciuffagni, è da notare che egli poi nella Vita di Paolo Romano la dà a Nicolò della Guardia, e a Pietro Paolo da Todi, orefici. Ma noi crediamo che s'inganni così la prima come la seconda volta. Poi lo troviamo a lavorare dal 1450 al 1454 con Maso di Bartolommeo detto Masaccio, nella porta di San Domenico d'Urbino. Fu Pasquino anche maestro delle bombarde del Comune di Firenze, e morì di 59 anni nel 1484.

smondo Malatesti, e vi fece il suo ritratto di naturale; e alcune cose ancora, secondo che si dice, in Lucca ed in Mantova.[1]

[1] † Bernardo di Pietro Ciuffagni nacque in Firenze nel 1385, e vi morì nel 1456. Lavorò pel Duomo di Firenze varie statue. Nel 1409 fece una figura marmorea d'un braccio e mezzo, e un'altra d'un angelo di due braccia e mezzo nell'anno seguente. Nel 1410 ebbe a fare la statua di San Matteo, nel 15 quella di Giosuè pel campanile, nel 23 l'altra d'un San Lorenzo per la porta di detto campanile, e una figura per un acquidoccio; e nel 27 gli furono allogate le statue di Isaia e di David. Può essere che egli lavorasse ancora in Lucca ed in San Francesco di Rimini una cappella per Pandolfo Sigismondo Malatesti, come racconta il Vasari; ma quanto a' lavori che si dice aver fatto in Mantova, noi sospettiamo che il Vasari si sia ingannato; perchè troviamo che in questa città fu negli ultimi anni del secolo XV un Bernardo di Bartolo Fancelli scarpellatore da Settignano, morto nel 1508, dal quale nacquero Bartolo pittore, che fu scolare di Pietro Perugino, e del quale è in casa del signor cav. Alberto Ricasoli-Firidolfi una copia assai mediocre in tavola del Cristo deposto di croce di Pietro Perugino che si conserva nella Galleria de' Pitti. La detta copia ha questa iscrizione: EGO BARTOLOMEVS BERNARDI DE FANCELLIS DE SETTIGNANO F. HOC OPVS A. D. MCCCCVII; e Pandolfo scultore morto in Pisa nel 1526, mentre lavorava per quella Primaziale.

ALBERETTO
DE'
GHINI
OREFICI FIORENTINI
GHINO
SIMONE
GIOVANNI orefice
matricolato nel 1384
ANTONIO
JACOPO
MATTEO orefice
n. 1363
moglie Caterina
ANTONIO orefice
n. 1398
matricolato nel 1419
GHINO
orefice in Roma
n. 1402
matricolato nel 1421
RINALDO orefice in Roma
dal 1428 al 1446
n. 1414
matricolato nel 1424
moglie
Sandra di ser Giovanni
di Paolo d'Agnolo
LIONARDO
n. 1461
naturale
SIMONE orefice in Roma
ed ajuto del Filarete
nella porta di bronzo di San Pietro
n. 1406 † 1491
matricolato nel 1421
moglie
Apollonia
di Bernardo di Valore coltriciajo
GIOVANNI giojelliere
n. 1454 † 1507
moglie
Oretta di Zanobi Bellandini
SIMONE
orefice
matricolato
nel 1525
RINALDO
orefice
matricolato
nel 1525

GIULIANO DA MAIANO

SCULTORE E ARCHITETTO

(Nato nel 1432; morto nel 1490)

Non piccolo errore fanno que' padri di famiglia che non lasciano fare nella fanciullezza il corso della natura agl'ingegni de' figliuoli, e che non lasciano esercitarli in quelle facultà che più sono secondo il gusto loro.[1] Perocchè il volere volgergli a quello che non va loro per l'animo, è un cercar manifestamente che non siano mai eccellenti in cosa nessuna: essendo che si vede quasi sempre, che coloro che non operano secondo la voglia loro, non fanno molto profitto in qualsivoglia esercizio. Per l'opposito, quelli che seguitano lo istinto della natura, vengono il più delle volte eccellenti e famosi nell'arti che fanno: come si conobbe chiaramente in Giuliano da Maiano, il padre del quale essendo lungamente vivuto nel poggio di Fiesole, dove si dice Maiano, con lo eser-

[1] Nella prima edizione, invece di questo periodo, leggesi il seguente: « Tutti coloro, i quali danno principio alle case loro, alzandole da terra col nome; e di poveri, ricchi ed agiati divenendo; perpetuamente si fanno obbligati quelli che di lor nascono, e i discendenti loro. Ma le più volte avviene a coloro che le ricchezze e il nome alle lor case acquistano, che mentre vivono, togliendo a sè, per lasciare ad altri, la roba che hanno, non godono essi; et inoltre i loro discendenti sono appunto il contrario di quel che pensavano che esser dovessero ».

cizio di squadratore di pietre, si condusse finalmente in Fiorenza, dove fece una bottega di pietre lavorate, tenendola fornita di que' lavori che sogliono improvvisamente il più delle volte venire a bisogno a chi fabbrica qualche cosa. Standosi dunque in Firenze, gli nacque Giuliano;[1] il quale, perchè parve col tempo al padre di buono ingegno, disegnò di farlo notajo, parendogli che lo scarpellare, come aveva fatto egli, fusse troppo faticoso esercizio e di non molto utile: ma non gli venne ciò fatto; perchè, sebbene andò un pezzo Giuliano alla scuola di grammatica, non vi ebbe mai il capo, e per conseguenza non vi fece frutto nessuno; anzi, fuggendosene più volte, mostrò d'avere tutto l'animo volto alla scultura, sebbene da principio si mise all'arte del legnajuolo, e diede opera al disegno.[2] Dicesi che con Giusto e Minore, maestri di tarsie, lavorò i banchi della sagrestia della Nunziata, e similmente quelli del coro che è allato alla cappella,[3] e molte cose nella Badia di Fiesole[4] ed in San Marco; e che perciò acquistatosi nome, fu chiamato a Pisa, dove lavorò in Duomo la sedia che è accanto all'altar maggiore,

[1] Vedi il Commentario, dove abbiamo rifatto quasi per intero questa Vita, piena di errori, di falsità, e di disordine nella cronologia.

[2] Nei *Ricordi* di Neri di Bicci, da noi largamente spogliati (vedi nel Commentario alla Vita di Lorenzo di Bicci, pag. 85 e segg., in nota), apparisce che per molti anni Giuliano da Majano fece nelle tavole da Neri dipinte tutto il lavorio di legname e d'intaglio.

[3] Furon tolti quando il coro, presso la cappella, fu incrostato di pietre dure, come si è detto alla nota 3, pag. 417.

† Circa all'autore o autori del coro della Nunziata abbiamo detto nella Vita di Michelozzo, che noi credevamo essere stati Francesco di Giovanni detto il Francione e Domenico di Domenico da Prato. Ne' libri del convento de' Servi che si conservano nell'Archivio di Stato, non si fa parola di Giusto e Minore maestri di tarsia: quanto a Giuliano da Majano, trovasi nominato per la prima volta nell'ottobre del 1470 come maestro di legname ai servigj del convento, ma non sono specificati i lavori che vi fece, che durarono, a quanto pare, fino al 1475.

[4] † Fece per la sagrestia di questa Badia alcuni banchi di noce destinati a custodire i sacri arredi. In essi sono egregiamente fatte di tarsia e di commesso varie figure di santi e di libri aperti. L'artefice vi notò da un lato il proprio nome e l'anno così: OPVS IVLIANI LEONARDI FLORENTINI MCCCCLXIII.

dove stanno a sedere il sacerdote e diacono e suddiacono, quando si canta la messa; nella spalliera della quale fece di tarsia, con legni tinti ed ombrati, i tre Profeti che vi si veggiono.[1] Nel che fare, servendosi di Guido del Servellino e di maestro Domenico di Mariotto, legnajuoli pisani, insegnò loro di maniera l'arte, che poi feciono così d'intaglio come di tarsie la maggior parte di quel coro: il quale a' nostri dì è stato finito, ma con assai miglior maniera, da Battista del Cervelliera Pisano, uomo veramente ingegnoso e sofistico.[2] Ma tornando a Giuliano, egli fece gli armarj della sagrestia di Santa Maria del Fiore; che per cosa di tarsia e di rimessi furono tenuti in quel tempo mirabili.[3] E così seguitando Giuliano d'attender alla tarsia ed alla scultura ed architettura, morì Filippo di ser Brunellesco; onde messo dagli Operaj in luogo suo, incrostò di marmo, sotto la volta della cupola, le fregiature di marmi bianchi e neri che sono intorno agli occhi.[4] Ed in sulle cantonate fece i pilastri di marmo, sopra i quali furono messi poi da Baccio d'Agnolo l'architrave, fregio e cornice, come di sotto si dirà. Vero è che costui, per quanto si vede in alcuni disegni di sua

[1] È tuttavia in essere.

[2] † Nel coro della Primaziale di Pisa non pare che lavorasse Giuliano, ma Francesco di Giovanni detto il Francione, eccellente maestro di tarsie e d'intaglio, ed anche architetto, il quale nel 1462 ed anche dopo fece al detto coro un sopraccelo di legname a riquadri e rosoni intagliati. Guido del Seravallino, e non Servellino, come dice il Vasari, fu pisano, e figliuolo di Filippo. Quanto a Domenico di Mariotto, egli nacque in Firenze, ma dimorò per lungo tempo in Pisa, dove morì dopo il 1519, e vi fece l'arte sua di legnajuolo e di maestro di tarsia. Gio. Battista del Cervelliera, eccellentissimo intagliatore ed architetto pisano, fu figliuolo di Pietro d'altro Pietro, nativo di Corsica, il quale, anch'esso maestro di legname e d'intaglio, cominciò il lavorìo della cantoria dell'organo nella chiesa di San Martino di Pietrasanta, compìto dal detto Giovambatista, morto, dopo lunga infermità e già molto innanzi negli anni, circa il 1570.

[3] Si veggono ancora in quella sagrestia assai ben conservati. Alcuni pezzi che furono tolti dalla parete ov'è la finestra, in occasione di farvi i luoghi di comodo, sono stati collocati nella prima stanza dell'Opera.

[4] Qui sono due errori. Il Brunellesco era già morto da 19 anni; nè Giuliano fu messo dagli Operaj in suo luogo. Vedi nel Commentario.

mano che sono nel nostro Libro, voleva fare altro ordine di fregio, cornice e ballatoio, con alcuni frontespizj a ogni faccia delle otto della cupola; ma non ebbe tempo di metter ciò in opera, perchè, traportato dal lavoro d'oggi in domani, si morì. Ma innanzi che ciò fusse, andato a Napoli, fece al Poggio reale, per lo re Alfonso,[1] l'architettura di quel magnifico palazzo, con le belle fonti e condotti che sono nel cortile.[2] E nella città similmente, e per le case de' gentiluomini e per le piazze, fece disegni di molte fontane, con belle e capricciose invenzioni. E il detto Palazzo di Poggio reale fece tutto dipignere da Piero del Donzello e Polìto suo fratello.[3] Di scultura parimente fece al detto re Alfonso, allora duca di Calavria, nella sala grande[4] del castello di Napoli, sopra una porta, di dentro e di fuori, storie di bassorilievo; e la porta del castello, di marmo d'ordine corintio, con infinito numero di figure; e diede a quell'opera forma di arco trionfale, dove le storie ed alcune vittorie di quel re sono scolpite di marmo.[5] Fece similmente Giuliano

[1] *Alfonso II, prima detto il Duca di Calabria.

[2] Del palazzo di Poggio Reale rimangono appena i vestigj: in conseguenza, anco le belle fonti e i condotti più non sussistono.

† Fra Luca Paciolo nella *Divina Proportione* (Venezia, 1509; c. 29, tergo) dice a proposito di questo palazzo: « In Firenze trovo dicta architettura molto magnificata, maxime poi ch'el magnifico Lorenzo Medici se ne comenzò a delectare; qual de' modelli in epsa era prontissimo; che a me fo noto per uno che con sue mani dispose al suo grandissimo domestico Giuliano da Magliano del degno palazzo detto *Dogliuolo* a la detta città di Napoli, dove in quel tempo me trouauo con lo nostro Catano Catani dal Borgo e molti altri nostri mercadanti borghesi. »

[3] † Piero e Polito del Donzello erano pittori fiorentini, come sarà mostrato nel Commentario. Di essi danno notizie il Dominici nelle *Vite de' Pittori napoletani*, il Lanzi nella *Storia pittorica*, il Piacenza nelle giunte al Baldinucci, e ultimamente i signori Crowe e Cavalcaselle nel tomo II, p. 102 dell'*History of Painting in Nord Italy*.

[4] Oggi ridotta a uso d'armeria.

[5] *È questo l'arco trionfale eretto ad Alfonso I d'Aragona, in memoria del giorno 27 febbrajo 1443, quando in mezzo ai festeggiamenti del popolo napoletano, fatto obbediente e devoto, il magnanimo re entrò solennemente in Napoli. Giuliano da Màjano non potè architettare quest'arco, e molto meno farvi le sculture che vi sono; le ragioni son dette nel nostro Commentario.

l'ornamento della porta Capovana,[1] ed in quella molti trofei variati e belli: onde meritò che quel re[2] gli portasse grand'amore, e rimunerandolo altamente delle fatiche, adagiasse i suoi discendenti. E perchè aveva Giuliano insegnato a Benedetto suo nipote[3] l'arte delle tarsie, l'architettura, e a lavorare qualche cosa di marmo, Benedetto si stava in Fiorenza attendendo à lavorar di tarsia, perchè gli apportava maggior guadagno che l'altre arti non facevano; quando Giuliano, da messer Antonio Rosello aretino, segretario di papa Paulo II, fu chiamato a Roma al servizio di quel pontefice: dove andato, gli ordinò nel primo cortile del palazzo di San Piero le logge di trevertino con tre ordini di colonne;[4] la prima

[1] *Della porta Capuana Giuliano forse fu solamente l'architetto: le sculture sono posteriori di circa cinquant'anni ed appartengono ad altri. (Vedi il Commentario). La porta Capuana è tutta di marmo bianco con pilastri d'ordine composito, ed è ricca d'ornati di buonissimo stile e d'ottima esecuzione. Dispiace peraltro il vederla sopraccaricata d'un attico, che invece d'accrescerle maestà, la deturpa non poco, e solo palesa il cattivo gusto del secolo, in che fu fatta tale sconvenevole aggiunta.

[2] *Non Alfonso II, allora duca di Calabria, ma Ferdinando suo padre fece innalzare la porta Capuana. Onde da questi ripetè Giuliano i molti favori. (Vedi il Commentario).

[3] *Benedetto, la cui vita si legge nel seguito di quest'opera, fu fratello e non nipote di Giuliano da Majano. Così attestano e i documenti e la iscrizione ch'è ne' sotterranei di San Lorenzo, dove si legge: JULIANO ET BENEDICTO LEONARDI FF. (*fratribus*) DE MAIANO ET SUORUM MCCCCLXXVIII; il quale anno debbesi intender per quello, in cui fu loro dato il diritto d'eleggersi la sepoltura in quel luogo. (V. MORENI, *Descrizione della gran cappella delle Pietre Dure e della Sagrestia vecchia di San Lorenzo* ecc., pag. 63 in nota). Valga quest'avvertenza a correggere il Vasari anche più sotto, dove cade nel medesimo errore. Vedi anche l'Albero genealogico tratto da autentici documenti.

[4] Il Bottari avverte, che il cortile qui nominato pare che sia quello chiamato di San Damaso; se non che dei tre ordini di logge, i due primi son retti da pilastri, e l'ultimo soltanto da colonne.

† Pare oggi provato che Giuliano da Majano non solo non abbia avuto nessuna parte in questi lavori, i quali, secondo le memorie contemporanee recentemente scoperte e pubblicate, furono incominciati nel 1482 da papa Sisto IV, servendosi degli architetti Perino da Como e Pietro da Firenze; ma ancora che egli non sia mai stato in Roma se non forse negli ultimi anni di papa Sisto. V. ALBERTO DE ZAHN, *Notizie artistiche tratte dall'Archivio segreto Vaticano*, stampate nell'*Archivio Storico Italiano*, serie terza, tomo VI, parte prima; e il *Giornale d'erudizione artistica*, Perugia, 1877, vol. VI, p. 197.

nel piano da basso, dove sta oggi il Piombo[1] ed altri uffizj; la seconda di sopra, dove sta il Datario ed altri prelati; e la terza ed ultima, dove sono le stanze che rispondono in sul cortile di San Piero, le quali adornò di palchi dorati e d'altri ornamenti. Furono fatte similmente col suo disegno le loggie di marmo, dove il papa dà la benedizione; il che fu lavoro grandissimo, come ancor oggi si vede.[2] Ma quello che egli fece di stupenda maraviglia più che altra cosa, fu il palazzo che fece per quel papa, insieme con la chiesa di San Marco di Roma:[3] dove andò una infinità di trevertini, che furono cavati, secondo che si dice, di certe vigne vicine all'arco di Costantino, che venivano a essere contrafforti de' fondamenti di quella parte del Colosseo ch'è oggi rovinata, forse per aver allentato quell'edifizio.[4] Fu dal medesimo papa mandato Giuliano alla Madonna di Loreto, dove rifondò e fece molto maggiore il corpo di quella chiesa che prima era piccola e sopra i pilastri alla salvatica; ma non andò più alto che il cordone che vi era: nel qual luogo condusse Benedetto suo nipote,[5] il quale, come si dirà, voltò

[1] * Intendi l'uffizio, dove si appongono i suggelli alle bolle e brevi pontificj.

[2] † Le loggie o il pulpito di marmo, dove il papa dava la benedizione, che erano sopra le scale della vecchia chiesa di San Pietro, furono rovinati quando Giulio II diede principio alla nuova. Questo edifizio, fatto negli anni 1463 e 1464 a spese del pontefice Pio II, fu architettato da Jacopo da Pietrasanta, e lavorato dagli scultori Mino detto da Fiesole, Isaia da Pisa, Paolo da Roma, Pagno d'Antonio da Settignano, Marco da Firenze e Giovanni da Verona. (V. *Giornale d'Erudizione artistica*; Perugia, anno VI, 1877, a pag. 145 e seg.; e il *Musée Archéologique*; Paris, 1877, vol. II, pag. 67).

[3] Vedesi il prospetto di quest'edifizio in più medaglie fatte in Roma a Pietro Barbo cardinale di San Marco, poi papa Paolo II, ed ha l'epigrafe: *Has aedes condidit 1455.* — *Nel Commentario a questa Vita si mostra che nè il palazzo nè la chiesa di San Marco sono architettura di Giuliano.

[4] « Di qui nacque la favola (dice il Bottari), che per fare il palazzo di San Marco fosse demolito il Colosseo dalla parte di ponente; e che lo stesso seguisse nell'edificare il palazzo Farnese, di cui pel volgo si sparse la stessa favola che si sente ripetere ancora, che Paolo II facesse disfare il Colosseo per fabbricare il suo palazzo ».

[5] *Cioè suo fratello, come abbiamo notato più sopra. Giuliano e Benedetto ebbero un altro fratello di nome Giovanni, anch'esso artista. De' tre Majani esiste

poi la cupola.[1] Dopo, essendo forzato Giuliano a tornare a Napoli per finire l'opere incominciate, gli fu allogata dal re Alfonso una porta vicina al Castello,[2] dove andavano più d'ottanta figure, le quali aveva Benedetto a lavorar in Fiorenza: ma il tutto per la morte di quel re rimase imperfetto, e ne sono ancora alcune reliquie in Fiorenza nella Misericordia, e alcune altre n'erano al Canto alla Macine ai tempi nostri, le quali non so dove oggi si ritrovino. Ma innanzi che morisse il re, morì in Napoli Giuliano di età di settanta anni,[3] e fu con ricche essequie molto onorato; avendo il re fatto vestire a bruno cinquanta uomini che l'accompagnarono alla se-

un'opera ragguardevole, e, oltre al Vasari, ignota generalmente agli scrittori. È questa il tabernacolo della Madonna detta dell' *Ulivo*, sulla via che mena a Prato, e di lì poco distante. Fu costruito dai Majani stessi; poi, non si sa come, passò in proprietà, insieme col podere e le fabbriche annesse, del cavalier Alessandro Falconieri; e nel 1684 pervenne, parte per eredità, parte per compera, alle monache di San Vincenzo di Prato, che lo posseggono tuttavia. L'altare è di marmo. Dentro v'è Nostra Donna col figliuolo, di terra cotta non vetriata. Nel dossale, una Pietà di marmo bianco sur un fondo di marmo verde di Prato. I due Angeli che erano al sommo del tabernacolo per ornamento, o furon tolti, o li distrussero le intemperie, quando esso non era ricinto di mura e coperto, come ora è. Nella fascia inferiore del dossale, in una sola linea, si legge una scritta, precisamente colle parole seguenti: IVLIANVS ET IOVANNI ET BENEDICTVS MAIANII LEONARDI F. HANC ARAM POSVERVNT SCVLPSERVNTQVE MCCCCLXXX. Questo gentile lavoro dei da Majano fu restituito al debito onore dal benemerito canonico Baldanzi, con un opuscolo intitolato: *La Madonna detta dell' Ulivo presso Prato, disegnata e descritta.* Prato, tip. dei fratelli Giachetti, 1838, in-8.

† Questo tabernacolo non sono molti anni che fu tolto di là e trasportato dentro la cattedrale.

[1] * Nella Vita di Benedetto il Vasari non fece altrimenti menzione di ciò.

[2] * Qui, o il Vasari intende la Porta del Castelnuovo, ed allora ne ha parlato già sopra; o intende la Capuana, che è posta presso il Castello, ed anche di questa ha detto già. Questo lavoro, non per la morte di Alfonso (che nel tempo che Giuliano stette a Napoli non fu re, ma duca di Calabria) rimase imperfetto, ma sì per quella di Ferdinando I.

† Dall'inventario delle cose lasciate da Benedetto da Majano si rileva che egli aveva avuto a fare per ornamento della *porta Reale*, che crediamo essere la porta dell'arco del Castelnuovo, molte statue di tutto tondo, e tutta la parte architettonica.

[3] Da una lettera d'Alfonso duca di Calabria a Lorenzo de' Medici, pubblicata dal Gaye (I, 300-302) si ricava che la morte di Giuliano accadde in Napoli nel dicembre del 1490 († e con più precisione che essa fu il 3 di quel mese,

poltura, e poi dato ordine che gli fusse fatto un sepolcro di marmo. Rimase Polìto nell'avviamento suo, il quale diede fine a'canali per l'acque di Poggio reale; e Benedetto, attendendo poi alla scultura, passò in eccellenza, come si dirà, Giuliano suo zio;[1] e fu concorrente, nella giovinezza sua, d'uno scultore che faceva di terra, chiamato Modanino[2] da Modena: il quale lavorò al detto Alfonso una Pietà con infinite figure tonde di terra cotta colorite, le quali con grandissima vivacità furono condotte e dal re fatte porre nella chiesa di Monte Oliveto di Napoli, monasterio in quel luogo onoratissimo; nella quale opera è ritratto il detto re in ginocchioni, il quale pare veramente più che vivo:[3] onde Modanino fu da lui con grandissimi premj rimunerato. Ma morto che fu,

dai Libri d'amministrazione dell'Opera del Duomo di Firenze, ne'quali sotto l'anno 1490 a' 18 dicembre è registrata una partita pagata a Giuliano per il suo salario di tre mesi e quindici giorni). Sicchè Giuliano, nato nel 1432, come s'è veduto, aveva cinquantotto anni, e non settanta, quando morì. Era, dunque, re di Napoli non più Alfonso I, morto già da trentadue anni, ma Ferdinando suo successore.

[1] *Cioè, suo fratello.

[2] *È questi Guido Mazzoni modenese, detto ancora Paganino, e dalla sua patria soprannominato Modanino. Operò di plastica in patria, in Ferrara, in Venezia; ma più che altrove, acquistò gran nome in Napoli, onorato e stimato da quella corte. Nella quale città entrato padrone Carlo VIII, nel 1495, e avendo udito il valore di Guido, lo creò e lo vestì di sua mano delle divise e degli onori di cavaliere. Condotto da quel re in Francia, perdè la moglie, Pellegrina Discalzi; la quale, attese all'arte e nei lavori di plastica ajutò il marito. Nel 1516, dopo aver guadagnato molto coi suoi lavori, fece ritorno in patria, e si dette a vita nobile e splendida. Morì a dì 12 di settembre 1518 senza figliuoli, non avendone avuti neppure da Isabella, sua seconda moglie. Stando al Gaurico, ebbe una figliuola che parimente si esercitò nella plastica, ma forse ella premorì al padre. Il suo corpo fu sepolto nella chiesa del Carmine, e nel monumento furono scolpite le armi sue e quelle di Francia, concessegli da quel re. Chi bramasse veder descritte particolarmente le opere sue, e raccogliere altre notizie intorno alla sua vita ed ai suoi discendenti, può consultare le *Notizie degli Artefici modenesi* dell'abate Tiraboschi, sopra le quali abbiamo composto questa nota.

[3] Non solamente èvvi ritratto il re (Ferdinando), ma Alfonso suo figlio, il Pontano e il Sannazzaro. La Pietà ecc. qui nominata è ancora in essere nella chiesa di Monte Oliveto; ma essendo stata rotta e poi ricommessa, le figure son rimaste difettose nell'insieme e nell'estremità. Il Cicognara alla tavola LI del tomo II, dà un saggio di quest'opera, presentando il disegno di due figure inginocchiate.

come si è detto, il re, Polìto e Benedetto se ne ritornarono a Fiorenza; dove, non molto tempo dopo, se ne andò Polìto dietro a Giuliano per sempre. Furono le sculture e pitture di costoro circa gli anni di nostra salute 1447.[1]

[1] Nè le sculture dei da Majano, nè le pitture dei due fratelli Pietro e Polito del Donzello, sono neppure all'*incirca* di questo tempo. I pittori fiorentini operarono dopo il 1481 nel Palazzo di Poggio Reale. Nella prima edizione s'aggiunge: « Et a Giuliano fu fatto, col tempo, questo epitaffio:

Chi ne consola, ahimè! poi che ci lassa
Di sè privi il Majan; quello architetto
Il cui belle operare, il cui concetto
Vitruvio aggiugne, et di gran lunga il passa! ».

ALBERO
DELLA FAMIGLIA
DA MAJANO
Leonardo
Antonio
moglie Anastasia
Giovanni
n. 1400
moglie Tommasa
Antonia n. 1426
Leonardo
legnajuolo e scarpellino
n. 1405
moglie Diana
Ottaviano
n. 1403
mogli: 1. Sandra
2. Locia
Meo n. 1434
Sandra
Caterina n. 1431
BENEDETTO
intagliatore, scultore e architetto
n. 1442 † 1497, 24 maggio
moglie
Lisa di Domenico Massesi
Giovanni
scarpellino
n. 1438 † 1478, 10 agosto
mogli: 1. Masa, 2. Fioretta
GIULIANO
intagliatore e architetto
n. 1432 † 1490, 3 dicembre
moglie
Lena d'Antonio Finiguerra
Giovanni
n. 1478
morto in
tenera età
Alessandra
n. 1425
marito
Francesco Cappelli
Costanza
n. 1472
Francesca
n. 1462
marito
Antonio
di Salvi
Salvucci
orefice
Ginevra
n. 1464
marito
Lionardo
di Cristofano
fornaciajo
Lucrezia
n. 1466
marito
Lorenzo
di Giovanni
da Montauto
funajuolo
Maddalena
n. 1485
† 1506
Giovanni
n. 1487
† 1511
Giuliano
intagliatore
n. 1492
† 1527
Pier Maria
n. 1495 † 1555
moglie
Maria di Giuliano
di Martino Giuliani
medico
Leonarda
marito
Angelo Ciotoli

COMMENTARIO[1]

ALLA

VITA DI GIULIANO DA MAJANO

Allorchè prendemmo questa nostra fatica, noi avevamo in animo di non usare dei Commentarj se non quando, abbattendoci in questione di molta importanza alla storia generale dell'Arte Italiana, fosse stata richiesta maggior larghezza di discorso; contenti d'indicare con brevi note quei luoghi, dove il racconto vasariano ci sembrasse men vero, o in tutto falso. Ma giunti alla Vita di Giuliano da Majano, ci è accaduto di trovare sì spessamente confusi i tempi od errati i fatti, che non bastando a rimediare a questo difetto i brevi confini di una nota, non abbiamo potuto passarci d'un Commentario, nel quale, coll'ajuto di documenti e di memorie sicure, avremmo potuto più distesamente trattare questo argomento; raccogliendo quelle notizie che ci danno abilità di riedificare, per così dire, la Vita del presente artefice. Che se il nostro discorso toglierà al fiorentino maestro alcuna delle principali opere che il Vasari gli attribuisce, non sarà chi ce ne dia cagione; ma sibbene vorrà esserci grato, che, per amor del vero e della giustizia, ne abbiamo scoperto i veri autori e restituita la fama che da quelle a loro ne seguitava.

Nacque Giuliano nel 1432 da Leonardo d'Antonio da Majano, maestro di legname e di pietra.[2] Attese in prima all'arte del legnajuolo,[3] in

[1] In gran parte rifatto ed accresciuto.

[2] Vedi la sua denunzia del 1480, nel Gaye, vol. I, pag. 268.

[3] Giuliano ebbe per principale quest'arte, e poi attese anche all'architettura. Neghiamo però che fosse scultore.

compagnia di Benedetto suo minor fratello, e non nipote, come afferma il Vasari.[1] La prima memoria che abbiamo de' suoi lavori, è del 1455, nel quale anno fece per la Compagnia di Sant'Agnese delle Laudi, che si adunava nel Carmine, una ciscranna o cassa con la spalliera, e con una ringhiera appiccata a detta ciscranna. Cinque anni dopo intagliò due candelieri per la chiesa del monastero di Santa Monaca, e costruì per la Badia di Fiesole gli armadj di legname, facendovi varj lavori di commesso e di prospettive. Dai ricordi di Neri di Bicci pittore,[2] si cava che Giuliano, nel 1461, fu uno de' maestri deputati a fare l'apparato per le feste di San Giovanni. Venuto l'anno 1463, a' 20 di luglio gli Operaj di Santa Maria del Fiore gli allogarono a fare la terza faccia della sagrestia sotto la finestra, in quel modo e forma che era il modello e disegno fatto per detto Giuliano; ed insieme il sedere di sotto a detta faccia colle spalliere e con tutti i suoi ornamenti, secondo il disegno di Giovanni da Gajole suo compagno. Due anni dopo, e così a' 19 d'aprile del 1465, i detti Operaj commisero a Giuliano il lavoro delle altre due faccie degli armarj, che erano dirimpetto alla detta finestra,[3] nelle quali doveva fare prospettive e figure di santi e di vescovi, e nell'uno de' lati un Santo Simone, e nell'altro la Natività di Nostro Signore: e parimente la ghirlanda che aveva a stare sopra i detti armarj. Circa al qual lavoro è da sapere che cinque figure, cioè una Nostra Donna, un angelo, un San Zanobi con due diaconi furono disegnati da Maso Finiguerra, orefice famoso, e le teste loro dipinte da Alesso Baldovinetti.[4] Onde si scoprono a questo proposito due errori nel Vasari: l'uno di credere che il lavoro di quegli armarj fosse fatto innanzi che morisse il Brunellesco; il quale errore nasce in lui dall'aver confuso i tempi, perchè questi armarj furono cominciati nel 1439 da Angelo di Lazzero da Arezzo, Bernardo di Tommaso di Ghigo, Gio. di ser Giovanni detto Scheggione, pittore e fratello di Masaccio, e Antonio Manetti; e poi, come abbiamo veduto, continuati e condotti a fine da Giuliano e dal compagno: l'altro, che, mancato il Brunellesco (il che accadde nel 1446), Giuliano fosse messo dagli Operaj in suo luogo; la qual cosa non può essere, perchè a quel tempo era egli di dieci in undici anni d'età; e dopo il Brunellesco e innanzi a Giuliano, si sa che furono capomaestri del Duomo, Michelozzo, il detto Antonio Manetti, Bernardo Gamberelli, Tommaso Succhielli e Paolo di Francesco. Altro suo

[1] Vedi la nota 3 a pag. 471.

[2] Vedi la parte seconda del Commentario da noi posto alla Vita di Lorenzo di Bicci, pag. 86, nota 2.

[3] Il Rumohr, nel vol. II delle sue *Ricerche Italiane*, ne riporta il documento.

[4] † V. *Ricordi di Alesso Baldovinetti*, pubblicati in Lucca nel 1868 da Giovanni Pierotti per le nozze Bongi e Ranalli.

errore ancora è l'affermare che il palazzo di San Marco in Roma (oggi detto di Venezia), innalzato dal cardinale Pietro Barbo nel 1455, e la chiesa dedicata a quel santo, restaurata nel 1465 da lui già divenuto papa Paolo II, siano architetture di Giuliano: il quale non si trova mai ricordato nè a' tempi di quel pontefice, nè sotto i suoi successori, tra i molti architetti che lavorarono in Roma; e sebbene nella Vita del detto papa Paolo scritta da Gaspare Veronese[1] si legga che fosse architetto e soprastante a quelle fabbriche un tal Francesco del Borgo San Sepolcro, e monsignor Marini sia d'opinione che avesse questo carico invece un Bernardo di Lorenzo, fiorentino;[2] pure è molto più sicuro il credere che quel pontefice si sia servito così nella edificazione del palazzo di San Marco, come nel restauro della chiesa di questo nome, di Domenico di Francesco, di Giovanni di Pietro Dolci detto Giovannino, architetti fiorentini; i quali in que' tempi furono in Roma a' servigj del detto papa; e forse ancora di Giuliano da Sangallo, che sappiamo aver dimorato in quella città nel 1465, ed anche dopo, il quale si può supporre che dal Vasari, ingannato dalla somiglianza del nome, fosse scambiato col Da Majano.

Tornando al quale, diremo che nel 1465 pigliò a fare per lo spedale di Santa Maria Nuova un pergamo di legname, e che nel 1468 fu a San Gemignano per dare il disegno della cappella di Santa Fina nella collegiata di quella terra. Volendo l'abate don Girolamo Aliotti fabbricare di nuovo il suo monastero di Santa Flora e Lucilla di Arezzo, Giuliano fu colà, chiamatovi da quell'abate nel 1470, e a concorrenza di altri maestri ne fece un modello, che piacque sopra tutti gli altri, e secondo l'ordine di quello fu incominciato il detto monastero. Due anni dopo lo troviamo a Sarzana per dare il disegno del palazzo del Capitano. Con deliberazione del 1° d'aprile del 1477 è eletto capomaestro del Duomo di Firenze, il quale ufficio gli è tolto il 2 di maggio 1488 e poi restituitogli ai 15 dicembre di quell'anno. Nel 1479 gli è allogato il palco di legname della sala del Consiglio nel palazzo della Signoria di Firenze, e nel medesimo anno attende alla costruzione del palazzo da lui architettato in Recanati pel cardinal Concha, vescovo di quella città. Volendo la Repubblica di Firenze fortificare il castello di Montepoggiolo, fu egli mandato a disegnarne e dirigerne i lavori nel luglio del 1471. Fece an-

[1] Vedi il Muratori, *Rer. Ital. Script.*, tom. III, p. II, col. 1046.

[2] *Archiatri Pontificii*, vol. II, Doc. IX, pag. 199. Il padre Theiner nel suo *Codex diplomaticus dominii temporalis Sanctae Sedis* (Romae 1862, tom. III, pag. 4457) ha riferito un contratto stipulato nel 16 giugno 1466 con maestro Bernardo da Firenze, per la costruzione del palazzo di San Marco. Ma Mons. Marini credette che questo contratto non avesse effetto. E il silenzio de' libri dell'amministrazione pontificia di quel tempo confermerebbe il suo detto.

cora, tra il 1475 e il 1480, la porta di legname della sala d'udienza nel Palazzo pubblico di Firenze; nella qual fatica fu ajutato da Benedetto suo fratello, e da Francesco di Giovanni, detto il Francione.[1] Dopo questo tempo, sentendo Lorenzo dei Medici raccontare grandi maraviglie del palazzo che faceva fabbricare Federigo duca d'Urbino, s'invogliò d'averne il disegno; onde commise a Giuliano che, passando di là, andasse a trovare Baccio Pontelli, che da qualche anno era al servizio di quel signore, e gli mostrasse il desiderio suo. E Baccio chiestane licenza al duca, si mise presto all'opera, e terminatala dopo molta fatica, la inviò a Lorenzo con lettera del 18 giugno 1481.[2]

Cominciò Giuliano pel Duomo di Perugia un coro di legname, con molti ornamenti d'intaglio e di tarsie: il qual lavoro, per essere egli poco tempo dopo andato a Napoli, e poscia morto, fu finito, nel 1491, da Domenico del Tasso, fiorentino.[3]

Ma l'ordine de'tempi richiede che ora noi venghiamo a discorrere dei lavori che, secondo il Vasari, fece Giuliano pel re di Napoli. E perchè la maggior nominanza di questo artefice si riposa su queste opere, così noi intendiamo di esaminare e con più diligenza e più distesamente quanto di vero sia nel racconto del Biografo.

Narra adunque il Vasari, che, chiamato Giuliano a Napoli dal re Alfonso, gli disegnasse a Poggio Reale un bellissimo palazzo: che parimente al detto re facesse di scultura, nella sala grande del Castello di Napoli, sopra una porta di dentro e di fuori, storie di bassorilievo, e la porta del detto Castello di marmo d'ordine corintio, con infinito numero di figure, dando a quella opera forma d'arco trionfale, dove le storie ed alcune vittorie di quel re sono scolpite di marmo: e che similmente facessegli l'ornamento della porta Capuana. La confusione, sì rispetto a'tempi, sì rispetto alle persone ed alle opere, è in questo racconto maravigliosa.

E facendoci dall'opera principale, è sentimento di tutti gli storici napoletani che l'arco fosse incominciato per decreto degli Eletti del popolo, nel 1443, in memoria del trionfale ingresso di Alfonso I nella città di Napoli. Onde non potendo essere che fosse architettato da Giuliano, perchè a quel tempo egli era di undici o dodici anni d'età, noi presteremo intera fede a coloro che dànno questa lode ad un Pietro di Martino milanese, in memoria del quale era una volta, in Napoli, nella chiesa di Santa

[1] Vedi nel Gaye (I, 571-77) gli estratti degli stanziamenti riguardanti questo lavorio.

[2] Vedi Gaye, *Carteggio* ecc., vol. I, pag. 274, e nella Vita di Paolo Romano, Mino del Regno, Chimenti Camicia ecc.

[3] Vedi Mariotti, *Lettere Perugine*.

Maria la Nuova, un'iscrizione del 1470, che diceva com'egli per essere stato l'architetto di quel magnifico edifizio aveva meritato da Alfonso I di esser fatto cavaliere, e ricolmo di molti favori.[1] E sebbene il Cicognara, preoccupato in favore di Giuliano dalle parole del Vasari, si sforzi di mostrare che da quella iscrizione non si possa cavare che veramente Pietro di Martino costruisse l'arco del Castello Nuovo, nondimeno noi per le ragioni che diremo appresso stiamo fermi nella opinione contraria.

L'arco trionfale di Napoli, che ha molto belle ed eleganti parti, manca d'insieme, d'armonia e di proporzione. Quindi il parere di alcuni scrittori, che quella opera fosse in varj tempi e da maestri diversi fatta, ha grandissimo fondamento, e trova piena conferma ne' documenti. Alcune sculture rappresentano il trionfo del re Alfonso I; altre, e specialmente quelle delle rivolte interne dell'arco, e quelle delle valve di bronzo gettate da Guglielmo Monaco, figurano le vittorie di Ferdinando I, e di Alfonso suo figliuolo, contro i Baroni ribelli. La diligenza de' passati scrittori ha trovato ancora i nomi di alcuni maestri che lavorarono quelle sculture; come un Isaia da Pisa, ricordato in un suo epigramma dal poeta Porcellio, e dal Filarete nel suo inedito *Trattato d'Architettura*;[2] e un Salvestro dall'Aquila, celebre per la magnifica cassa di San Bernardino in questa città. Aggiungeremo noi un tale Andrea parimente dall'Aquila, scolare di Donatello; del quale si parla come di colui che ebbe non piccola parte in quei lavori, in una lettera del 1459, che è presso di noi, e fu stampata nel *Giornale Euganeo*, an. III (novemb. 1846), poi ne' già citati *Documenti dell'Arte Senese*, vol. II, p. 300, ed in ultimo nel vol. IV de' *Monumenti dell'Italia Meridionale* di Enrico Guglielmo Schulz. Rammenta, infine, Pomponio Gaurico anche Desiderio da Settignano come uno di coloro che scolpirono nella porta del Castel Nuovo.[3] Questi artefici, precedettero assai l'andata di Giuliano a Napoli, dove egli fu chiamato non da Alfonso, ma da Ferdinando I e dal Duca di Calabria, poi re Alfonso II, per mediazione di Lorenzo il Magnifico: il che non può essere avvenuto che dopo il 1481, fino al qual tempo Giuliano stette a lavorare sempre in patria, o altrove, ma non in Napoli, come apparisce dalle altre memorie che di lui abbiamo raccolte. Ma le più certe e sicure no-

[1] † La iscrizione diceva così: *Petrus de Martino mediolanensis ob triumphalem arcis novae arcum solerter structum et multa statuariae artis suo munere huic aedi pie oblata, a divo Alphonso rege in aequestrem adscribi ordinem et ab ecclesia hoc sepulchro pro se ac posteris suis donari meruit* MCCCCLXX.

[2] Vedi Gaye, *Carteggio* ecc., I, 204.

[3] Ecco le sue parole: *Desiderius qui Neapoli sculpsit fores novae arcis, sculpsit etiam egregie marmora.* (Pomponii Gaurici, *De Sculpturâ*, nel vol. IX del *Thesaurus antiquitatum Graecarum*, del Gronovio).

tizie intorno ai veri autori così dell'architettura, come delle sculture di quel magnifico monumento noi l'abbiamo oggi dal prezioso libretto pubblicato dal signor Cammillo Minieri Riccio,[1] dal quale è confermato che Pietro di Martino ne fu l'architetto, ed è stabilito che lavorarono i bassorilievi e le statue dal 1456 al 1471 lo stesso Pietro di Martino, Isaia da Pisa, Domenico di Montemignano, Antonio da Pisa, Domenico Lombardo, Francesco Azzara, Paolo Romano, di cui scrive il Vasari, ed Andrea dall'Aquila di sopra nominato. Il quale Andrea, che fu figliuolo d'un Jacopo, troviamo che nel 1446 si richiama al Tribunale della Mercanzia di Firenze degli uomini del Comune di Modigliana in Romagna per esser pagato della somma di 20 fiorini d'oro per pitture di marzocchi ed armi fatte per loro commissione. Di Salvestro dall'Aquila e di Desiderio da Settignano non si fa parola. Nonostante tutto ciò noi crediamo che in quel che scrive il Vasari vi sia qualche cosa di vero, cioè che Ferdinando I e poi Alfonso II suo successore commettessero non a Giuliano, che non era scultore, ma a Benedetto suo fratello altri lavori di scultura per ornamento del detto arco, specialmente in quella parte dove sono rappresentati i fatti del re Ferdinando. Ed in questa opinione ci confermiamo, leggendo nell'inventario delle cose lasciate da Benedetto dopo la sua morte,[2] essere ricordate tra i marmi della bottega le figure del Duca (Alfonso duca di Calabria), di Don Federigo, di un vescovo, di cinque trombetti, d'un ludiere (buffone), che dovevano andare alla *porta Reale* di Napoli, cioè, secondo che crediamo, alla porta dell'arco trionfale del Castelnuovo.

Rispetto alla Porta Capuana, noi concordiamo pienamente col Vasari, perchè gli storici napoletani affermano che essa fosse innalzata intorno al 1484 da Ferdinando I. Ma a Giuliano non può attribuirsi che l'architettura di quella porta; attesochè le sculture, che ancora oggi vi si vedono, furono fatte nel 1535 dal celebre Giovanni Marliano da Nola, nella occasione del trionfale ingresso di Carlo V imperatore. Parimente non è dubbio che fosse architettato da Giuliano il palazzo di Poggio Reale, il quale fu innalzato da Alfonso duca di Calabria, dopo la ricuperazione d'Otranto dalle mani de' Turchi, accaduta nel 1481; e dove Polito e Pietro Del Donzello dipinsero le imprese di Ferdinando I nella guerra dei Baroni. Vero è che il Baldi[3] asserisce che Luciano da Laurana, autore del famoso palazzo d'Urbino, architettasse anche quello di Poggio Reale; ma

[1] *Gli artisti ed artefici che lavorarono in Castelnuovo a tempo di Alfonso I e Ferrante I*; Napoli, 1876.

[2] Pubblicato da Giovanni Baroni nel suo libro intitolato: *La Parrocchia di San Martino a Majano*; Firenze, 1875.

[3] *Descrizione del palazzo d'Urbino.*

con quanto fondamento non sappiamo dire. Quanto a Pietro e Polito Del Donzello, il De Dominici e gli altri scrittori napoletani li dissero della loro patria, e scolari dello Zingaro. Lo stesso affermarono quanti ebbero occasione di ragionare di loro, fuorchè il Lanzi, il quale pare che ne avesse qualche dubbio, meglio forse interpretando le parole del Vasari che sebbene non li dica fiorentini apertamente, pure dal tutto insieme del suo discorso si può raccogliere che avesseli per tali. Il Baldinucci non scrive di loro, ma il Piacenza suo continuatore e commentatore vi supplisce, seguendo circa alla patria de' due Del Donzello la opinione del De Dominici. Nè di diverso sentimento è l'autore della Guida di Napoli pubblicata nel 1845 pel Congresso degli Scienziati, tenuto in quella città. Ma noi possiamo oggi coll'ajuto di autentiche scritture affermare che Pietro e Polito Del Donzello furono veramente nati di padre fiorentino ed educati all'arte in Firenze, come apparisce dalla loro portata al Catasto del 1480, nella quale si chiamano figliuoli di Francesco d'Antonio d'Jacopo, donzello della Signoria di Firenze, e l'uno, cioè Pietro, dice d'essere di anni 28, e l'altro, ossia Polito, di 22; di non aver casa per loro abitazione, e di tornare in una cameretta nello studio di Firenze esercitandovi l'arte del dipintore, nella quale dichiarano che *poco si guadagna*, e *manco ci vale*. Stette Polito nella bottega di Neri di Bicci dal 1469 al 1471, come lo stesso Neri registra nelle sue Ricordanze; e Pietro per qualche tempo in quella di Giusto d'Andrea. Quanto all'andata loro a Napoli, se dovessimo stare al detto del Vasari, bisogna assegnarla al 1481 o poco dopo, qualora sia vero che furono condotti colà da Giuliano da Majano, e che egli gli mise innanzi al re Ferdinando per dipingere nel palazzo di Poggio Reale i fatti di quel re nella guerra contro i Baroni. Le quali pitture sono da gran tempo, insieme colla rovina di quel palazzo, perdute. Quanto alle altre pitture che si dicono fatte dai fratelli Del Donzello in Napoli nel chiostro di San Severino, in San Domenico, in Santa Maria la Nuova, ed altrove, i moderni critici hanno con buone ragioni negato che sieno di loro. Quanto al dirli scolari dello Zingaro, pare cosa da non crederla, considerando che essi allorchè andarono a Napoli erano in tale età da aver esercitata in patria per parecchi anni l'arte loro; e che se non fossero stati pittori abbastanza pratici, non gli avrebbe il Da Majano proposti al re Ferdinando per le pitture del suo palazzo. In che anno accadesse la morte di Polito e se essa fu in Firenze, come afferma il Vasari, o non piuttosto in Napoli, non si può determinare. Questo è certo, che di lui dopo il 1480 cessa in Firenze ogni ricordo; nè ne' libri de' morti se ne trova memoria, mentre sotto il 24 di febbrajo del 1508 (s. c. 1509) vi è registrata la morte di Pietro Del Donzello, il quale sappiamo, che dopo il suo ritorno in Firenze dipinse nel 1503 e 1507 alcuni scudi e drappel-

loni per l'Opera di Santa Maria del Fiore e nel 1506 fece nel refettorio dello Spedale di San Matteo un Crocifisso grande e due angeli che tengono *il Silenzio*, e colorì le spalliere e le panche.

Ma per tornare a Giuliano, egli morì in Napoli, nel tempo che conduceva i detti lavori, il 3 di dicembre 1490.

Si conchiude adunque da tutto questo: che Giuliano non può essere autore dell'arco del Castel Nuovo, perchè nel 1443, in cui fu cominciato, egli era ancor fanciullo; nè gli si possono attribuire le sculture che oggi ancora vi si veggono, perchè fatte da altri maestri. Forse alcune altre sculture che vi andavano, furono commesse a Benedetto suo fratello, ed egli vi avea già posto mano e mandatele innanzi, quando fu colto dalla morte; che in fine è di Giuliano l'architettura di Porta Capuana, non le sculture: e suo il palazzo di Poggio Reale.

PIERO DELLA FRANCESCA

PITTORE DAL BORGO A SAN SEPOLCRO

(Nato nel 1416?; morto nel 1492)

Infelici sono veramente coloro che affaticandosi negli studj per giovare altrui e per lasciare di sè fama, non sono lasciati o dall'infirmità o dalla morte alcuna volta condurre a perfezione l'opere che hanno cominciato. E bene spesso avviene che, lasciandole a poco meno che finite o a buon termine, sono usurpate dalla presunzione di coloro che cercano di ricoprire la loro pelle d'asino con le onorate spoglie del leone. E sebbene il tempo, il quale si dice padre della verità, o tardi o per tempo manifesta il vero, non è però che per qualche spazio di tempo non sia defraudato dell'onore che si deve alle sue fatiche colui che ha operato; come avvenne a Piero della Francesca dal Borgo a San Sepolcro.[1] Il quale essendo stato tenuto maestro raro nelle difficultà dei corpi regolari, e nell'aritmetica e geometria; non potette, sopraggiunto nella vecchiezza dalla cecità corporale e dalla fine della vita, mandare in luce le virtuose fatiche sue ed i molti libri scritti da lui, i quali nel Borgo sua patria an-

[1] *Detto anche Piero Borghese.

cor si conservano.[1] Sebbene colui che doveva con tutte le forze ingegnarsi di accrescergli gloria e nome, per aver appreso da lui tutto quello che sapeva; come empio e maligno, cercò d'annullare il nome di Piero suo precettore, e usurpar quell'onore che a colui solo si doveva per se stesso, pubblicando sotto suo nome proprio, cioè di Fra Luca dal Borgo,[2] tutte le fatiche di quel buon vecchio; il quale, oltre le scienze dette di sopra, fu eccellente nella pittura. Nacque costui nel Borgo a San Se-

[1] *Fu detto che varj manoscritti di Piero venissero per eredità in casa del nobile signor Giuseppe Marini Franceschi, di Borgo San Sepolcro, discendente dalla famiglia dell'artista; ma ciò non è vero. Egli però possiede del suo antenato le seguenti pitture: Una tavoletta col ritratto di Piero stesso, dipinto di sua mano; e possiamo assicurare ch'è quel medesimo, dal quale il Vasari trasse copia per ornamento della sua opera, come abbiamo riscontrato da un calco che, per gentile concessione del signor Marini Franceschi, ce ne ha inviato cortesemente il giovane artista Giuseppe Casucci. Una tavola, dove, con invenzione nuova e con molta grazia e disegno è rappresentata la Nascita del Redentore festeggiata dagli Angeli. La bellezza di questo dipinto ci fa maggiormente lamentare la perdita di freschezza e di trasparenza che ha patito il colore. Questa tavola presentemente si custodisce in Firenze presso il signor cav. Frescobaldi. Si dicono parimente di mano di Pietro quattro quadretti dell'altezza di circa due terzi di braccio, con San Niccolò di Bari, Santa Apollonia, una Santa Monaca ed un santo Vescovo; l'autenticità dei quali ci asterremo dal confermare, non avendoli veduti. Con uguale riserbatezza ricordiamo una tavola posseduta dal cavalier Giacomo Mancini in Città di Castello, alta palmi 9 romani, e larga 5. Rappresenta la Incoronazione della Vergine, con più angeli e santi. Lo stesso signor Mancini ne pubblicò una descrizione nel *Giornale Arcadico* di Roma, nel volume del maggio e dicembre 1826; e nell'Appendice alla sua *Istruzione storico-pittorica di Città di Castello*, pag. 340.

† Il ritratto di Pietro in casa de' signori Marini Franceschi, oggi è riconosciuto non essere originale, ma una copia. Quanto alla tavoletta della Natività di Gesù, credono i signori Crowe e Cavalcaselle che sia quella ora nella raccolta del signor Barker in Londra, e riconoscono la mano di Pietro ne' quattro quadretti posseduti dalla stessa famiglia. Dicono che falsamente è attribuita al Della Francesca la tavola della Incoronazione di Maria in Città di Castello, che non è nella galleria Mancini, ma sibbene nella chiesa di Santa Cecilia, e par loro che più propriamente si possa assegnare a Ridolfo del Ghirlandajo o al Granacci, giovani.

[2] *Fra Luca Paccioli, o Pacioli, de' Minori conventuali. Anche il Targioni (*Viaggi* ecc., tom. II, pag. 65) ed il Lanzi si unirono col Vasari ad accusare di usurpatore Fra Luca Paciolo. Da questa accusa pretese purgarlo il suo confratello padre Guglielmo Della Valle; ma la sua difesa è più una recitazione dei meriti e della fama di Fra Luca, che un'argomentazione sostenuta da solide ra-

polcro (che oggi è città, ma non già allora), e chiamossi, dal nome della madre, Della Francesca, per essere ella restata gravida di lui, quando il padre e suo marito morì, e per essere da lei stato allevato e aiutato a pervenire

gioni. Dopo il Della Valle, ebbe un difensore di più temperato giudizio nel pittore Giuseppe Bossi; il quale, nella sua bell'opera *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, mise di nuovo in campo la questione, e con questi argomenti prese a difendere il Paciolo, e troncare la disputa.

In un uomo insigne e per tanti rispetti universalmente stimato qual era Fra Luca, sarebbe stata una imprudenza incredibile lo spacciare per propria un'opera d'altrui, vivente l'autore, ed egli sarebbe stato, più che malvagio, un pazzo, dedicando il suo plagio a tali uomini quali erano il Moro, Guidubaldo da Montefeltro e Pier Soderini; i quali avrebbero avuto modo di scoprire la impostura, e all'impostore ne sarebbe venuto danno e vergogna. Oltre ciò, è da notare che il Vasari nella seconda edizione non ristampò l'epitaffio di Piero della Francesca che si legge nella prima, il quale dice:

Geometra e pittor, penna e pennello
Così ben misi in opra, che natura
Condannò le mie luci a notte scura,
Mossa da invidia; e delle mie fatiche,
Che le carte allumar dotte et antiche,
L'empio discepol mio fatto si è bello.

La quale omissione potrebbe far supporre che il Vasari avesse alquanto rimesso dalla durezza del suo giudizio dato intorno al Frate. Finalmente, il Paciolo parla con tanta riverenza e gratitudine del suo maestro, e con sì magnifiche e spesso ampollose frasi ne loda i meriti e la dottrina, da non dar sospetto di animo fraudolento: di più, a pag. 23 del suo libro della *Divina proporzione* promette di dare un compendio dell'opere di Piero Borghese sulla prospettiva; il che non avrebbe detto, se avesse avuto intenzione di usurpare al maestro e il libro e la lode dovutagli. Del libro autografo di *Prospettiva* di Piero della Francesca diventò possessore il Bossi medesimo, nell'ultimo suo viaggio in Italia. « Questo prezioso « codice (così l'autore a p. 17 dell'opera citata), colle figure di mano di Piero, « e colla traduzione latina di Matteo dal Borgo, è quale il Paciolo lo descrive: « ma nulla in esso si legge che il Paciolo abbia usurpato dalle opere sue. Solo « dalla maniera di molte teste in tal codice disegnate si scorge ad evidenza che « le due incise nel libro della *Divina Proporzione* sono prese da' disegni di « Piero, e male furono da taluni attribuite a Leonardo; e da ciò si può conget« turare che anche le cose architettoniche abbiano la stessa origine, perchè al « pari dell'accennate teste sono di troppo lontane e dallo stile di Leonardo, « e dalla perfezione, cui questi era giunto tanti anni prima dell'epoca di quel « libro ».

† Questo manoscritto di Piero della Francesca appartenne alla biblioteca Saibanti di Verona, ed è descritto alla pag. 233 del catalogo della vendita Bossi del 1817. (GIROLAMO D'ADDA, *Léonard de Vinci, La Gravure Milanaise et Passavant. Gazette des Beaux-Arts*, août 1868, pag. 12). Un esemplare di questo trattato di *Prospettiva* fu scoperto dall'Harzen nell'Ambrosiana di Milano

al grado che la sua buona sorte gli dava.[1] Attese Pietro nella sua giovanezza alle matematiche, ed ancora che di anni quindici fusse indiritto a essere pittore, non si ritrasse però mai da quelle; anzi, facendo maraviglioso frutto ed in quelle e nella pittura, fu adoperato da Guidobaldo Feltro duca vecchio d'Urbino,[2] al quale fece molti quadri di figure piccole bellissimi, che sono andati in gran parte male in più volte che quello Stato è stato travagliato dalle guerre.[3] Vi si conservarono nondimeno alcuni suoi scritti di cose di geometria e di prospettive, nelle quali non fu inferiore a niuno ne' tempi suoi, nè forse che sia stato in altri tempi giammai; come ne dimostrano

sotto il falso nome di Pietro pittore di Bruges. Un altro se ne trova nella Vaticana, già appartenuto alla Libreria de' Duchi d'Urbino.

*Un altro difensore ebbe il Paciolo nel P. Luigi Pungileoni, il quale nelle *Memorie* che della vita di lui scrisse e stampò nei tomi 62 e 63 del *Giornale Arcadico*, con più validi argomenti che non fece il Padre Della Valle, e che s'accostano a quelli del Bossi, dimostrò la falsità dell'asserto del Biografo aretino; e che se Fra Luca fece suo pro degli scritti di Piero della Francesca e del Fibonacci, non lo nascose, ma lealmente lo confessò.

[1] È falso che Pietro nascesse dopo la morte del padre, il quale viveva ancora poco innanzi al 1465. Nel 1416 Benedetto suo padre aveva per moglie una Romana di Perino di Carlo da Monterchi. Può essere che morta questa, ne sposasse una seconda di nome Francesca; ma può essere anche il contrario, cioè che la prima sua moglie fosse una Francesca.

[2] Guid'Ubaldo di Montefeltro duca d'Urbino nacque nel 1472, quando cioè Pier della Francesca era già vecchio e cieco. Forse il Vasari nominò per isbaglio questo principe in vece di Guid'Antonio di Montefeltro conte d'Urbino, il quale entrò in possesso di quello Stato nel 1404, ed ebbe giurisdizione anche sopra il Borgo a San Sepolcro. Egli morì nel 1443, circa 15 anni prima che Piero accecasse. — *Forse debbe dire Federigo figliuolo di Guido Antonio.

† È certo che qui il Vasari intende di Guidubaldo I, figliuolo del duca Federigo. Per ciò che riguarda la istituzione artistica di Pietro della Francesca, è importante di sapere che egli nella sua prima gioventù stette per garzone con Domenico Veneziano, allorchè questi dipingeva dal 1439 al 50 la cappella maggiore di Sant' Egidio di Firenze.

[3] *Nella Galleria degli Uffizj si conserva una tavoletta a sportelli, proveniente dalla casa della Rovere; dove, nella parte dinanzi, sono fatti di profilo i ritratti di Federigo da Montefeltro e di Batista Sforza sua moglie; e nel di dentro di essi sportelli sono rappresentati di piccole figure, nell'uno il duca Federigo seduto sur un carro tirato da due cavalli, con la Giustizia, la Prudenza, la Fortezza e la Temperanza; e dietro a lui, una vittoria che gli pone sul capo una corona d'alloro. Nell'altro è la duchessa Batista, parimente in compagnia

tutte l'opere sue piene di prospettive, e particolarmente un vaso in modo tirato a quadri e facce, che si vede dinanzi, di dietro e dagli lati, il fondo e la bocca: il che è certo cosa stupenda, avendo in quello sottilmente tirato ogni minuzia, e fatto scortare il girare di tutti quei circoli con molta grazia. Laonde, acquistato che si ebbe in quella corte credito e nome, volle farsi conoscere in altri luoghi: onde andato a Pesaro ed Ancona,[1] in sul più bello del lavorare fu dal duca Borso chiamato a Ferrara, dove nel palazzo dipinse molte camere, che poi furono rovinate dal duca Ercole vecchio per ridurre il palazzo alla moderna:[2] di maniera che in quella città non è ri-

di alcune virtù, seduta sur un carro tirato da due unicorni. Due Amori guidano l'uno e l'altro carro. Un intaglio di questi trionfi si trova nell'opera che ha per titolo: *La Galleria di Firenze illustrata.* L'unica opera certa che di Piero oggi si conosca in Urbino, è una piccola tavola esistente nella sagrestia del Duomo, rappresentante la Flagellazione di Cristo, coll'iscrizione: OPVS PETRI DE BVRGO SANCTI SEPVLCHRI. Il P. Pungileoni (*Elogio storico di Giovanni Santi*, pag. 12) dice che Pier della Francesca fu in Urbino nel 1467; e a pag. 76 attribuisce a Piero una più che mediocre pittura in tavola esistente nella sagrestia di San Bartolommeo, e sei quadri bislunghi parimente in tavola che si vedono nella sagrestia del Duomo, dove sono effigiati gli Apostoli; ma il dottor Gaye asserì che tutti questi dipinti non sono certamente da attribuirsi al nostro Pietro. (DRAGOMANNI, note alla *Vita di Pier della Francesca, del Vasari, secondo la prima edizione*, ristampata per nozze nel 1835 in Firenze).

[1] *Delle pitture sue in Pesaro e in Ancona non rimane notizia. Il Vasari però non ci dice che Piero lavorasse in Rimini. Nel tempio Malatestiano, ossia di San Francesco di quella città, nella cappella delle reliquie è di lui un affresco rappresentante Sigismondo Pandolfo Malatesta inginocchiato dinanzi a San Sigismondo re di Borgogna, con sotto la iscrizione: SANCTUS SIGISMUNDUS. SIGISMUNDUS PANDULFUS MALATESTA PAN. F. PETRI DE BURGO OPUS. MCCCCLI. Da un lato della pittura, dentro un medaglione, è dipinto il castello Sigismondo, con sotto la scritta: CASTELLUM SIGISMUNDUM MCCCCXLVI. Quest'affresco colle sue iscrizioni fu inciso dal Rosaspina, e può vedersi a pag. 272 in *Basinii Parmensis opera*, dov'è la Vita di Sigismondo Malatesta scritta dal conte F. G. Battaglini. Vedasi ancora a questo proposito, a pag. 68 dell'opera stessa, l'opuscolo del canonico Angelo Battaglini, intitolato *Della Corte letteraria di Sigismondo Pandolfo Malatesta*; e nel tom. V della *Miscellanea di Lucca*, a pag. 98-99 dell'opuscoletto di G. B. Costa, intitolato il *Tempio di San Francesco.*

[2] *Il palazzo, di cui qui si parla, è quello in Ferrara denominato di Schifanoja, fabbricato dal marchese Alberto d'Este. Borso, che chiamò Piero, regnò dal 1450 al 1471. Nel 1469 il palazzo, che era a un piano solo, fu innalzato, aggiungendovi un secondo piano, dov'è il gran salone, in cui il duca Ercole,

maso di man di Piero se non una cappella in Sant'Agostino lavorata in fresco, ed anco quella è dalla umidità mal condotta.[1] Dopo, essendo condotto a Roma per papa Niccola V, lavorò in palazzo due storie nelle camere di sopra, a concorrenza di Bramante da Milano:[2] le quali furono similmente gettate per terra [3] da papa Giulio II, perchè Raffaello da Urbino vi dipignesse la prigionia di San Piero, ed il miracolo del corporale di Bolsena; insieme con alcune altre che aveva dipinte Bramantino, pittore eccellente de' tempi suoi. E perchè di costui non posso scrivere la vita nè le opere particulari, per essere andate male, non mi parrà fatica, poichè viene a proposito, far memoria di costui, il quale nelle dette opere che furono gettate per terra, aveva fatto, secondo che ho sentito ragionare, alcune teste di naturale sì belle e sì ben condotte, che la sola parola mancava a dar loro la vita. Delle quali teste ne sono assai venute in luce, perchè Raffaello da Urbino le fece ritrarre, per avere l'effigie di coloro che tutti furono gran personaggi: perchè fra essi era Niccolò Fortebraccio, Carlo VII re di Francia, Antonio Colonna principe di Salerno, Francesco Carmignuola, Giovanni Vitellesco, Bessarione cardinale, Francesco Spinola, Battista da Canneto; i quali tutti ritratti furono dati al Giovio da Giulio Romano, discepolo ed erede di Raffaello da Urbino, e dal Giovio posti nel suo Museo a Como. In Milano, sopra la porta di San Sepol-

successore di Borso, fece dipingere i lavori scoperti di sotto il bianco nel 1840. Le parole del Vasari vengono a confermare indirettamente che quell'opera fu fatta fare da Ercole, il quale fece atterrare le opere di Piero. (Notizia comunicataci dal signor conte Camillo Laderchi di Ferrara).

[1] *Le pitture di questa cappella andarono perdute affatto, dopo che, negli ultimi tempi, la chiesa intera fu demolita.

[2] † Di questo artefice chiamato Bramantino, e delle controversie che sono state tra gli eruditi fino a' nostri giorni circa alla sua persona, al tempo, e alle opere, ci riserbiamo a trattare nel Commentario alla Vita di Benvenuto Garofolo.

[3] Poi, nella Vita di Raffaello, dice che di Pietro della Francesca eravi una sola storia finita. Quella che il Bottari dice vedersi ancora nella Floreria, è dal Lanzi provato non esser di Piero, e piuttosto ei l'attribuirebbe al Melozzo.

cro, ho veduto un Cristo morto, di mano del medesimo, fatto in scorto; nel quale, ancorachè tutta la pittura non sia più che un braccio d'altezza, si dimostra tutta la lunghezza dell'impossibile fatta con facilità e con giudizio.[1] Sono ancora di sua mano in detta città in casa del marchesino Ostanesia camere e logge, con molte cose lavorate da lui con pratica e grandissima forza negli scorti delle figure; e fuori di Porta Vercellina, vicina al castello, dipinse a certe stalle, oggi rovinate e guaste, alcuni servidori che strigliavano cavalli; fra i quali n'era uno tanto vivo e tanto ben fatto, che un altro cavallo, tenendolo per vero, gli tirò molte coppie di calci.

Ma tornando a Piero della Francesca, finita in Roma l'opera sua, se ne tornò al Borgo, essendo morta la madre; e nella Pieve fece a fresco dentro alla porta del mezzo due Santi, che sono tenuti cosa bellissima.[2] Nel convento de'Frati di Sant'Agostino dipinse la tavola dell'altare maggiore, che fu cosa molto lodata:[3] ed in fresco lavorò una Nostra Donna della Misericordia in una Compagnia,

[1] *Il Cristo morto, con altre figure, esiste tuttavia sopra la porta principale di questa chiesa.

[2] *Questa chiesa, a'tempi di Pier della Francesca, aveva il titolo di Pieve di Santa Maria. Essa fu fondata nel 1203, e fu data ai religiosi Agostiniani il dì 20 agosto del 1555, e d'allora in poi s'è detta comunemente Sant'Agostino. Quando fu risarcita, negli anni passati, questi due santi ricomparvero alla luce nel luogo appunto indicato dal Vasari.

[3] *La chiesa di sant'Agostino, dopo che i frati Agostiniani passarono ad abitare nell'antica Pieve di Santa Maria, fu ceduta alle monache di Santa Chiara. Il quadro di che parla qui il Vasari, si vede anche oggi nell'altar maggiore; ma l'architetto che nel secolo passato diresse il rammodernamento di questa chiesa, lo mutilò alquanto nella parte inferiore per adattarlo alle dimensioni del nuovo altare. Questa tavola, ricca di figure e di merito rappresenta l'Assunzione di Nostra Dònna. Il fare peruginesco, più notabile in questa che in ogni altra opera del Della Francesca, ci avrebbe fatto credere, se non fosse la testimonianza del Vasari, che essa appartenesse ad uno de' valenti seguaci del Perugino.

† Questa tavola fu allogata a Pietro il 4 d'ottobre 1454 per il prezzo di 320 fiorini. Il pittore si obbligò di darla finita nello spazio di otto anni. Il contratto di questa allogazione fu rogato da ser Bartolommeo Fedeli notajo Borghese, i cui protocolli sono nell'Archivio Generale de' Contratti di Firenze. Pietro fece quietanza ai frati di Sant'Agostino del residuo del prezzo di detta tavola,

ovvero, come essi dicono, Confraternita;[1] e nel Palazzo de' Conservadori una Resurrezione di Cristo, la quale è tenuta, dell'opere che sono in detta città, e di tutte le

pagatogli parte in denaro e parte in alcuni pezzi di terra, ai 14 di novembre del 1469, come rilevasi dall'istrumento rogato da ser Lionardo Fedeli dal Borgo San Sepolcro. Rappresenta in alto Nostra Donna che sale in cielo in mezzo a sei angeli che cantano e suonano, ed a basso sono i santi Francesco, Girolamo, Lodovico e Chiara. In distanza si veggono san Giovannino, san Tommaso e i dodici Apostoli. I signori Crowe e Cavalcaselle (op. cit., vol. II, pag. 544, nota 2) dicono che questa tavola è lavorata con molta diligenza, ma che è debole di carattere, e propenderebbero a crederla piuttosto di Francesco da Castello, il quale nelle sue pitture ritiene molto del fare di Pietro Perugino, combinato con un modo di disegnare che ricorda quello di Pietro della Francesca. Negano bensì che sia di Pietro, come vorrebbe il Passavant (*Vita di Raffaello*, I, 433) la tavola dell'Ascensione di Maria Vergine nella chiesa di Santa Maria de' Servi di Borgo San Sepolcro, e maravigliano che quel dotto ed esperto tedesco abbia confuso colle opere di così gran maestro questa che è puramente nella maniera senese: anzi a loro pare di vedervi la mano di Benvenuto di Giovanni del Guasta, non senza ricordare in alcuna parte quella di Matteo di Giovanni. E veramente essa è di quest'ultimo pittore, al quale fu allogata a' 9 di luglio 1487 con strumento rogato da ser Bartolommeo Manfredini notajo dal Borgo. Con esso strumento si dà a dipingere a Matteo di Giovanni di Bartolo *civi burgensi et habitanti Senis* (e di fatto Matteo nacque facilmente al Borgo di padre nativo di quella città), per l'altar maggiore di Santa Maria de' Servi del Borgo San Sepolcro una tavola con l'Assunzione di Maria Vergine, gli Apostoli, e il monumento, oltre i santi Pietro, Paolo, Giovan Battista, e il beato Filippo Benizzi; e nella predella storie della Vergine. Di più il pittore si obbliga di fare di verdeterra dal lato di dietro della tavola, e nell'asse di mezzo, un Crocifisso con la Vergine Maria e san Giovanni: promettendo di compiere il lavoro dentro tre anni, e per il prezzo di 200 fiorini d'oro. Questa tavola esiste ancora nella detta chiesa: la parte principale e di mezzo è sull'altar maggiore, ed in sagrestia sono i laterali con san Giovanni, san Domenico, san Paolo e santa Lucia, la Vergine Annunziata e l'Angelo. Manca il gradino. Si vede che il pittore non stette al contratto quanto ai Santi che dovevano essere nella tavola, perchè in luogo di san Pietro e del beato Filippo, vi fece san Domenico e santa Lucia.

[1] *Questa pittura non è in fresco, ma in tavola; si conserva nella chiesetta dello Spedale. La parte principale, dov'è Nostra Donna della Misericordia che raccoglie sotto il suo manto una moltitudine di fedeli, può vedersi intagliata nella tavola XXXVIII della *Storia* del prof. Rosini: e nella tavola XXXIX, una delle cinque storie del gradino, dov'è una Deposizione dalla Croce. Nel frontone di detta tavola vedesi Cristo crocifisso.

† Prese a dipingere questa tavola agli undici di giugno 1445 per il prezzo di 150 fiorini d'oro. Il contratto fu rogato da ser Mario Fedeli dal Borgo. Per questa medesima Compagnia dipinse Pietro nel 1478 pel prezzo di 87 scudi una Nostra Donna della Misericordia, sopra il muro che era tra l'oratorio della Compagnia e lo Spedale. E di questa pittura in fresco, oggi perduta, intende di parlare il Vasari. (Ved. FRANCESCO CORAZZINI, *Appunti Storici filologici su la Valle Tiberina*. San Sepolcro, Becamorti, 1874, in-8, a pag. 62).

sue, la migliore,[1] Dipinse a Santa Maria di Loreto, in compagnia di Domenico da Vinegia, il principio d'un'opera nella volta della sagrestia; ma perchè, temendo di peste,[2] la lasciarono imperfetta, ella fu poi finita da Luca da Cortona,[3] discepolo di Piero, come si dirà al suo luogo. Da Loreto venuto Piero in Arezzo, dipinse per Luigi Bacci, cittadino aretino, in San Francesco la loro cappella dell'altar maggiore, la volta della quale era già stata cominciata da Lorenzo di Bicci: nella quale opera sono storie della Croce,[4] dacchè i figliuoli d'Adamo, sotterrandolo, gli pongono sotto la lingua il seme dell'albero, di che poi nacque il detto legno,[5] insino all'esaltazione di essa Croce

[1] *L'affresco dipinto nel palazzo de' Conservatori, oggi Monte Pio, si mantiene in buono stato; e le lodi del Vasari non sono esagerate. Al nostro Piero si vuole attribuire anche un San Lodovico vescovo di Tolosa, dipinto a fresco nella prima sala del regio tribunale; sotto la qual pittura si legge la seguente scritta in parole abbreviate, che noi, per più comodo dei leggitori, sciogliereme: TEMPORE NOBILIS ET GENEROSI VIRI LODOVICI ACCIAROLI PRO MAGNIFICO ET EXCELSO POPULO FLORENTINO RECTORIS DIGNISSIMI CAPITANEI AC PRIMI VEXILLIFERI IUSTITIE. POPULI ABRE BURGIANO MCCCCLX. Quest'affresco fu in parte mutilato nell'occasione di certi muramenti fatti in questo luogo; e se alcuni buoni non avessero levato la voce contro il barbarico decreto dell'ingegnere, esso sarebbe stato interamente gettato a terra.

† Nella Galleria Nazionale di Londra è di Pietro un Battesimo di Cristo che in avanti faceva parte di una tavola da altare della prioria della chiesa di San Giovanni Evangelista di Borgo San Sepolcro. Nella stessa Galleria è attribuito a lui un ritratto che si suppone essere della bella Isotta da Rimini, concubina e poi moglie di Sigismondo Pandolfo Malatesti. Ma i signori Crowe e Cavalcaselle (op. cit., vol. II, pag. 543, nota 1) dicono che certamente non è opera del Della Francesca, ma piuttosto di qualche fiorentino seguace della maniera di Paolo Uccello. Nella Galleria dell'Accademia di Venezia è una tavoletta di Pietro autenticata colla sua sottoscrizione; dov'è ritratto un uomo inginocchiato che prega innanzi a San Girolamo sedutogli in faccia nell'atto di squadernare un libro.

[2] *A testimonianza del Calcagni (*Memorie istoriche di Recanati*) la peste invase la Marca tra il 1447 e il 1452.

[3] Luca Signorelli.

[4] Queste pregevoli pitture sussistono ancora, sebbene alquanto danneggiate, forse più per colpa degli uomini che del tempo.

[5] In quel secolo erano in credito molte leggende apocrife, che contenevano racconti favolosi ed assurdi. Il Concilio di Trento e la sana critica contribuirono assai a screditarle: il primo determinando quali erano i libri autentici in fatto di storia sacra e di religione: la seconda, rilevandone le contraddizioni e l'inconvenienza.

fatta da Eraclio imperadore, il quale portandola in sulla spalla a piedi e scalzo entra con essa in Ierusalem. Dove sono molte belle cosiderazioni e attitudini degne d'esser lodate: come, verbigrazia, gli abiti delle donne della reina Saba, condotti con maniera dolce e nuova; molti ritratti di naturale antichi e vivissimi; un ordine di colonne corintie divinamente misurate; un villano che, appoggiato con le mani in su la vanga, sta con tanta prontezza a udire parlare Sant'Elena, mentre le tre croci si dissotterrano, che non è possibile migliorarlo. Il morto ancora è benissimo fatto, che al toccar della Croce resuscita; e la letizia similmente di sant'Elena, con la maraviglia dei circostanti che s'inginocchiano ad adorare. Ma sopra ogni altra considerazione e d'ingegno e d'arte è lo avere dipinto la notte ed un angelo in iscorto, che venendo a capo all'ingiù a portare il segno della vittoria a Costantino che dorme in un padiglione, guardato da un cameriere e da alcuni armati oscurati dalle tenebre della notte, con la stessa luce sua illumina il padiglione, gli armati e tutti i dintorni con grandissima discrezione. Perchè Pietro fa conoscere in questa oscurità, quanto importi imitare le cose vere, e lo andarle togliendo dal proprio: il che avendo egli fatto benissimo, ha dato cagione ai moderni di seguitarlo, e di venire a quel grado sommo, dove si veggiono ne' tempi nostri le cose. In questa medesima storia espresse efficacemente in una battaglia la paura, l'animosità, la destrezza, la forza, e tutti gli altri affetti che in coloro si possono considerare che combattono; e gli accidenti parimente, con una strage quasi incredibile di feriti, di cascati e di morti: ne' quali per avere Pietro contraffatto in fresco l'armi che lustrano, merita lode grandissima; non meno che per aver fatto nell'altra faccia, dove è la fuga e la sommersione di Massenzio, un gruppo di cavalli in iscorcio così maravigliosamente condotti, che, rispetto a que' tempi, si possono

chiamare troppo belli e troppo eccellenti. Fece in questa medesima storia un mezzo ignudo e mezzo vestito alla saracina, sopra un cavallo secco, molto ben ritrovato di notomia, poco nota nell'età sua. Onde meritò per quest'opera da Luigi Bacci (il quale, insieme con Carlo, ed altri suoi fratelli, e molti Aretini che fiorivano allora nelle lettere, quivi intorno alla decollazione d'un re ritrasse) essere largamente premiato; e di essere, siccome fu poi sempre, amato e reverito in quella città, la quale aveva con l'opere sue tanto illustrata. Fece anco nel vescovado di detta città una Santa Maria Maddalena a fresco, allato alla porta della sagrestia;[1] e nella Compagnia della Nunziata fece il segno da portare a processione.[2] A Santa Maria delle Grazie, fuor della terra, in testa di un chiostro, in una sedia tirata in prospettiva, un San Donato in pontificale con certi putti; e in San Bernardo, ai monaci di Monte Oliveto, un San Vincenzio in una nicchia alta nel muro, che è molto dagli artefici stimato. A Sargiano, luogo de' Frati Zoccolanti di San Francesco, fuor d'Arezzo, dipinse in una cappella un Cristo che di notte ôra nell'orto, bellissimo. Lavorò ancora in Perugia molte cose, che in quella città si veggiono: come,

[1] *Oggi Duomo. Questa pittura esiste tuttavia.

[2] *Di questa, e delle altre pitture, fatte in varj luoghi d'Arezzo appresso citate, non rimane più nulla.

† Lo stendardo o gonfalone fu allogato a dipingere a Pietro dagli uomini della Compagnia della Nunziata d'Arezzo con scritta del 20 di dicembre 1466, pel prezzo di fiorini 32 larghi d'oro. Vi doveva dipingere da ambedue i lati l'Annunziata, con colori fini, e *a olio*. Questa scritta fu pubblicata nel *Giornale storico degli Archivj Toscani*, anno 1862, e poi di nuovo negli *Scritti varj sulla Storia dell'Arte Toscana*, di G. Milanesi (Siena, Lazzeri, 1873, in-8). Ed a proposito di questo stendardo, notano giustamente i signori Crowe e Cavalcaselle (vol. II, pag. 542, op. più volte cit.,) essere manifesto che Pietro conoscesse già gran parte de' perfezionamenti introdotti nella pittura dai Van Eyck e da Antonello da Messina, e che egli possedette e si servì con gran vantaggio di un olio meno viscoso, più maneggevole e più trasparente di quello adoperato dai Pollajuoli e dal giovane Pesello, e si accostò più di qualunque altro fiorentino ai fiamminghi e al siciliano nel sentimento del colore a olio e nella tecnica dell'adoperarlo.

nella chiesa delle donne di Sant'Antonio da Padoa, in una tavola a tempera, una Nostra Donna col figliuolo in grembo, San Francesco, Santa Lisabetta, San Giovan Battista e Sant'Antonio da Padoa; e di sopra, una Nunziata bellissima, con un angelo che par proprio che venga dal cielo; e, che è più, una prospettiva di colonne che diminuiscono, bella affatto. Nella predella in istorie di figure piccole è Sant'Antonio che risuscita un putto, Santa Lisabetta che salva un fanciullo cascato in un pozzo, e San Francesco che riceve le stimate.[1] In San Ciriaco d'Ancona, all'altare di San Giuseppe, dipinse in una storia bellissima lo sposalizio di Nostra Donna.[2]

Fu Piero, come si è detto, studiosissimo dell'arte, e si esercitò assai nella prospettiva, ed ebbe buonissima cognizione d'Euclide; in tanto che tutti i migliori giri tirati nei corpi regolari egli meglio che altro geometra intese, ed i maggior lumi che di tal cosa ci siano, sono di sua mano: perchè maestro Luca dal Borgo, frate di San Francesco, che scrisse de' corpi regolari di geometria, fu suo discepolo: e venuto Piero in vecchiezza ed a morte, dopo avere scritto molti libri, maestro Luca detto, usurpandoli per se stesso, gli fece stampare come suoi, essendogli pervenuti quelli alle mani dopo la morte del maestro.[3] Usò assai Piero di far modelli di terra, ed a

[1] † La tavola che al tempo del Mariotti si custodiva dentro la clausura di esso monastero di Sant'Antonio, si vede oggi nella Pinacoteca pubblica di quella città sotto il n° 50. Figura Nostra Donna col figliuolo in grembo. A sinistra san Francesco e san Giovan Battista; a destra san Francesco (?) e sant'Antonio da Padova. Di sopra l'Annunziata. Nella predella sono in mezze figure santa Chiara a sinistra e sant'Agata a destra. (Guardabassi, *Guida* ecc., pag. 218).

[2] *Questo dipinto forse fu in fresco sul muro, il quale per esser rivolto ai venti salsi della marina, ebbe brevissima vita. (Ricci, *Mem. stor. dell'Arte e degli Artisti della Marca d'Ancona*, I, 182).

[3] * Vedi la nota 2, pag. 488 e segg.

† Nel manoscritto autografo delle *Vite de' Matematici* di Bernardino Baldi, già nella Biblioteca Albani ed oggi posseduto dal principe Don Baldassarre Boncompagni, a c. 186 tergo del tom. II alla Vita di Fra Luca dal Borgo San Sepolcro si legge: « Non vi fu pittore, scultore o architetto de' suoi tempi che

quelli metter sopra panni molli con infinità di pieghe, per ritrarli e servirsene. Fu discepolo di Piero Lorentino[1] d'Angelo aretino, il quale imitando la sua maniera fece in Arezzo molte pitture, e diede fine a quelle che Piero lasciò, sopravvenendogli la morte, imperfette. Fece Lorentino in fresco, vicino al San Donato che Piero lavorò nella Madonna delle Grazie, alcune storie di San Donato, ed in molti altri luoghi di quella città e similmente del contado moltissime cose, e perchè non si stava mai, e per aiutare la sua famiglia, che in que'tempi era molto povera. Dipinse il medesimo nella detta chiesa delle Grazie[2] una storia, dove papa Sisto IV in mezzo al cardinal di Mantoa ed al cardinal Piccolomini, che fu poi papa Pio III, concede a quel luogo un perdono: nella quale storia ritrasse Lorentino di naturale e ginocchioni Tommaso Marzi, Piero Traditi, Donato Rosselli e Giuliano Nardi, tutti cittadini aretini ed Operaj di quel luogo. Fece ancora nella sala del Palazzo de'Priori,[3] ritratto di naturale, Galeotto cardinale di Pietramala, il vescovo Guglielmino degli Ubertini, messer Angelo Albergotti,[4] dottor di legge, e molte altre opere che sono sparse per quella città. Dicesi che, essendo vicino a carnovale, i

« seco non contrahesse strettissima amicitia: tra quali vi fu Pietro de' France-« schi suo compatriota, pittore eccellentissimo e prospettiuo, di mano di cui si « conserva ne la Guardarobba de' nostri serenissimi principi in Vrbino il ritratto « al naturale d'esso Frate Luca col suo libro avanti de la *Somma d'Aritmetica* « et alcuni corpi regolari finti di cristallo appesi in alto, ne' quali e da le linee « e da' lumi e da l'ombre si scopre quanto Pietro fosse intendente ne la sua « professione ».

[1] Nella Vita di don Bartolommeo della Gatta è posto Lorentino tra gli scolari di questo. Il Bottari però osserva ch'egli può avere studiato prima sotto l'uno, e poi sotto l'altro.

[2] La chiesa delle Grazie è stata più volte restaurata, e le pitture qui nominate saranno probabilmente rimaste sotto il bianco.

[3] I ritratti dipinti nel palazzo de'Priori perirono, quando nel 1533 fu demolito.

[4] Crede il Bottari che qui debba leggersi Francesco Albergotti, che fu celebre legista; non trovandosi in Arezzo tra gli uomini dotti in legge, anteriori a quel tempo, alcuno che si chiamasse Angelo, se non il Gambiglioni.

figliuoli di Lorentino lo pregavano che ammazzasse il porco, siccome si costuma in quel paese; e che non avendo egli il modo da comprarlo, gli dicevano: Non avendo danari, come farete, babbo, a comperare il porco? A che rispondeva Lorentino: Qualche Santo ci aiuterà. Ma avendo ciò detto più volte, e non comparendo il porco, n'avevano, passando la stagione, perduta la speranza; quando finalmente gli capitò alle mani un contadino della Pieve a Quarto, che per sodisfare un voto voleva far dipignere un San Martino, ma non aveva altro assegnamento per pagare la pittura, che un porco che valeva cinque lire. Trovando costui Lorentino, gli disse che voleva fare il San Martino, ma che non aveva altro assegnamento che il porco. Convenutisi dunque, Lorentino gli fece il Santo, ed il contadino a lui menò il porco; e così il Santo provvide il porco ai poveri figliuoli di questo pittore. Fu suo discepolo ancora Piero da Castel della Pieve,[1] che fece un arco sopra Sant'Agostino, ed alle monache di Santa Caterina d'Arezzo un Sant'Urbano, oggi ito per terra per rifare la chiesa. Similmente fu suo creato Luca Signorelli da Cortona, il quale gli fece più che tutti gli altri onore. Piero Borghese, le cui pitture furono intorno agli anni 1458, d'anni sessanta per un catarro accecò,[2] e così

[1] *Cioè Pietro Perugino. Il Vasari altrove lo fa scolare del Verrocchio. Altri scrittori noverano tra' maestri del Perugino anche Benedetto Buonfigli.

[2] Secondo il Lanzi avvenne ciò intorno al 1458; ma i ritratti citati nella nota 3, pag. 490, non potendo essere stati fatti prima del 1460, quando successe il matrimonio di quel duca colla Sforza, si può credere che Piero accecasse più tardi. Da un documento riferito dal P. Luigi Pungileoni, a pag. 75 dell'*Elogio storico di Gio. Santi*, padre di Raffaello, apparisce che Pier della Francesca nel 1469 non era cieco, perchè era andato ad Urbino a pigliar la commissione di dipingere una tavola per la Confraternita del Corpus Domini, « la qual tavola (dice il medesimo P. Pungileoni) poi non fece per qualche motivo tuttora ignoto ». È da credere però che la sopravvenutagli cecità ne fosse appunto la causa.

† Oggi e con ragione si dubita che Pietro non fosse veramente colto da questa disgrazia di accecare. È certo che lavorava ancora nel 1478. Fece testamento a'5 di luglio 1487 rogato da ser Lionardo Fedeli, essendo *sanus mente, intellectu et corpore*: nel quale lasciò di esser seppellito nella chiesa di Badia

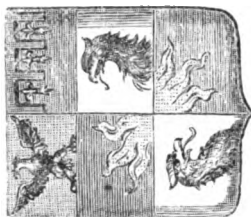
visse insino all'anno ottantasei della sua vita.[1] Lasciò nel Borgo bonissime facultà, ed alcune case che egli stesso si aveva edificate, le quali per le parti furono arse e rovinate l'anno 1536.[2] Fu sepolto nella chiesa maggiore, che già fu dell'ordine di Camaldoli ed oggi è vescovado, onoratamente da' suoi cittadini. I libri di Pietro sono per la maggior parte nella libreria del secondo Federigo duca d'Urbino,[3] e sono tali, che meritamente gli hanno acquistato nome del miglior geometra che fusse nei tempi suoi.

del Borgo, dove aveva la sua sepoltura; e istituì eredi universali per una metà Antonio suo fratello e, se non vivesse più al tempo della morte del testatore, i figliuoli maschi di lui, e per l'altra metà Francesco, Bastiano e Girolamo suoi nipoti e figliuoli di Marco suo fratello premorto.

[1] † Tutte le congetture più o meno probabili de' passati scrittori per determinare l'anno della sua morte, perdono ogni valore, dopochè il suddetto Corazzini (op. cit., pag. 60) nel lib. III de' Morti del Borgo San Sepolcro dall'anno 1460 al 1519, già appartenuto alla Compagnia di San Bernardino e ora conservato nell'Archivio Comunale, ha trovato la memoria che *maestro Pietro di Benedetto de' Franceschi pittore famoso a dì 12 ottobre 1492 (fu) sepolto in Badia* (oggi Cattedrale).

[2] *« Delle discordie civili che produssero la distruzione delle cose di Pietro « della Francesca, parla distesamente monsignor Anton Maria Graziani, nella « sua aurea opera *De script. invitâ Minervâ*, lib. III ». (DRAGOMANNI, loc. cit.).

[3] Della libreria de' duchi d'Urbino una porzione fu incorporata nella Vaticana, un'altra nella libreria della Sapienza e il restante dicesi che fosse disperso da Cesare Borgia. (MISSON, *Voyage d' Italie*, tom. III, pag. 187).

ALBERETTO
DE'
FRANÇESCHI
DAL BORGO S. SEPOLCRO
BENEDETTO
PIERO
BENEDETTO
mercante di panni di lana e calcolatore
moglie
Romana di Perino di Carlo
da Monterchi
PIETRO pittore celebre
detto
della FRANCESCA
n. 1416 (?)
† 1492, 12 ottobre
MARCO mercante
† 1487
mogli: 1. Giovanna
2. Panta di messer Cristofano
de' Carsidoni
ANTONIO mercante
m. BARTOLOMMEO
dottore di legge
LODOVICO
moglie Antonia
di Biglioso Bigliosi
dalla Pieve
a Santo Stefano
ANTONIO
CONTESSA
marito
m.° Michele d'Antonio
medico
BASTIANO
GIROLAMO
FRANCESCO
† 1495
moglie Laudomia
di Guasparre di ser Giovanni da Montevarchi
sorella di ser Giovanni padre di Benedetto Varchi
LUCREZIA
NANNA
marito
Lorenzo Cappucci
MARCO
GIO. BATTISTA
MARGHERITA
FRANCESCO
Fatto ribelle nel 1554 e confiscatigli
i beni per essere intervenuto con altri
alla morte di una mona Lisa.

FRATE GIOVANNI DA FIESOLE

DELL' ORDINE DE' FRATI PREDICATORI

PITTORE

(Nato nel 1387; morto nel 1455)

Frate Giovanni Angelico[1] da Fiesole, il quale fu al secolo chiamato Guido,[2] essendo non meno stato eccellente pittore e miniatore che ottimo religioso, merita per l'una e per l'altra cagione che di lui sia fatta onoratissima memoria. Costui, sebbene arebbe potuto comodissimamente stare al secolo, ed oltre quello che aveva, guadagnarsi ciò che avesse voluto con quell'arti che ancor giovinetto benissimo far sapeva; volle nondimeno, per sua soddisfazione e quiete, essendo di natura posato e buono, e per salvare l'anima sua principalmente, farsi religioso dell' ordine de'Frati Predicatori:[3] perciocchè sebbene in tutti gli stati si può servire a Dio, ad alcuni nondimeno pare di poter meglio salvarsi nei monasteri

[1] Nella prima edizione comincia il Vasari questa Vita con alcune riflessioni sulla convenienza che i pittori di cose sacre sieno uomini dabbene; indi passa a descrivere il carattere di Fra Giovanni. Non si riporta qui, come in altre Vite, il rifiutato esordio, perchè lo scrittore non lo tolse affatto nella edizione seconda, ma l'inserì nel corpo della narrazione, come si avvertirà a suo luogo.

[2] *Nacque nel 1387 da un tal Pietro, nella provincia di Mugello. Vedi il Commentario in fine di questa Vita.

[3] *Ciò avvenne nel 1407.

che al secolo. La qual cosa quanto ai buoni succede felicemente, tanto per lo contrario riesce, a chi si fa religioso per altro fine, misera veramente ed infelice. Sono di mano di Fra Giovanni nel suo convento di San Marco di Firenze alcuni libri da coro miniati, tanto belli, che non si può dir più; ed a questi simili sono alcuni altri che lasciò in San Domenico da Fiesole, con incredibile diligenza lavorati. Ben è vero che a far questi fu aiutato da un suo maggior fratello,[1] che era similmente miniatore ed assai esercitato nella pittura.[2] Una delle prime opere che facesse questo buon Padre di pittura, fu nella Certosa di Fiorenza una tavola che fu posta nella maggior cappella del cardinale degli Acciajuoli, dentro la quale è una Nostra Donna col Figliuolo in braccio e con alcuni Angeli a' piedi, che suonano e cantano, molto belli; e dagli lati sono San Lorenzo, Santa Maria Maddalena, San Zanobi e San Benedetto; e nella predella sono, di figure piccole, storiette di que' Santi fatte con infinita diligenza. Nella crociera di detta cappella sono due altre tavole di mano del medesimo: in una è la Incoronazione di Nostra Donna, e nell'altra una Ma-

[1] * Se è probabile che Benedetto morisse di 59 anni nel 1448, non può dirsi maggiore di Fra Giovanni, il quale sarebbe invece nato due anni innanzi.

[2] * Vestì l'abito domenicano nel 1407 insieme col fratello, e prese il nome di Fra Benedetto. Ebbe tanta lode di bontà, che fu annoverato tra i primi e più venerandi padri del suo convento, e finchè visse fu stretto in amicizia con sant'Antonino; il quale a dimostrazione della stima che nutriva delle virtù di lui, divise seco il governo di quella religiosa comunità, eleggendolo sempre sottopriore ogni qualvolta fosse egli priore. Chiamato a priore del convento di San Domenico di Fiesole, non era ancor giunto il termine del terzo ed ultimo anno del suo reggimento, che d'improvviso colto da pestilenza, si morì l'anno 1448, forse cinquantanovesimo di sua età. Più abbondanti notizie di Fra Benedetto possono leggersi nelle *Memorie dei più insigni Artefici Domenicani* del padre Vincenzo Marchese. Fra' pochi libri corali esistenti tuttavia in San Domenico di Fiesole per uso dell'ordine domenicano, àvvene un solo con qualche miniatura, ma di una mano molto rozza e di tempo posteriore; cosicchè è da credere che i libri, di cui parla il Vasari, siano stati trasportati altrove. Quanto a quelli di San Marco e agli altri di San Domenico di Fiesole, vedi il Commentario che segue, — † nel quale esaminiamo in nota se veramente Fra Benedetto sia stato miniatore e pittore, come si afferma dal Vasari e dagli altri scrittori.

donna con due Santi, fatta con azzurri oltramarini bellissimi.[1] Dipinse dopo, nel tramezzo di Santa Maria Novella, in fresco, accanto alla porta dirimpetto al coro, San Domenico, Santa Caterina da Siena, e San Piero martire, ed alcune storiette piccole nella cappella della Incoronazione di Nostra Donna nel detto tramezzo. In tela fece, nei portelli che chiudevano l'organo vecchio, una Nunziata, che è oggi in convento di rimpetto alla porta del dormentorio da basso, fra l'un chiostro e l'altro.[2] Fu questo Padre per i meriti suoi in modo amato da Cosimo de' Medici, che avendo egli fatto murare la chiesa e convento di San Marco, gli fece dipingere in una faccia del capitolo tutta la passione di Gesù Cristo; e dall'un de' lati tutti i Santi che sono stati capi e fondatori di religioni, mesti e piangenti a piè della croce; e dall'altro un San Marco Evangelista intorno alla Madre del figliuol di Dio venutasi meno nel vedere il Salvatore del mondo crucifisso; intorno alla quale sono le Marie che tutte dolenti la sostengono, e i Santi Cosimo e Damiano.[3] Dicesi che nella figura di San Cosimo, Fra Giovanni ritrasse di naturale Nanni d'Antonio di Banco, scultore ed amico suo.[4] Di sotto a questa opera fece, in un fregio sopra la spalliera, un albero che ha San Domenico a' piedi; ed in certi tondi che circondano i rami, tutti i papi, cardinali, vescovi, santi e maestri in teologia, che aveva avuto insino allora la religione sua de' Frati Predicatori. Nella quale opera, aiutandolo i Frati con mandare per essi in diversi luoghi, fece molti ritratti di

[1] Questa, e l'altre due tavole ch' erano alla Certosa nella cappella Acciajuoli, non sono più al loro posto, e non si sa ove si trovino adesso.

[2] *Le pitture ch' erano nel tramezzo andarono distrutte, quando esso fu atterrato. Dell'Annunziata non abbiamo notizia.

[3] *Cresce pregio a quest' affresco, oltre la consueta bellezza di sentimento e di affetto propria dei dipinti di Fra Giovanni, la novità del concetto e della composizione. Esso è diligentemente descritto e dichiarato nelle citate *Memorie degli Artefici Domenicani*, I, 286-92.

[4] *Vedi la nota 3 a pag. 164.

naturale, che furono questi: San Domenico in mezzo, che tiene i rami dell'albero: papa Innocenzio V franzese; il beato Ugone, primo cardinale di quell'ordine; il beato Paulo fiorentino, patriarca; Sant'Antonino, arcivescovo fiorentino;[1] il beato Giordano tedesco, secondo generale di quell'ordine; il beato Niccolò; il beato Remigio fiorentino; Boninsegno fiorentino, martire: e tutti questi sono a man destra: a sinistra poi Benedetto XI, trivisano; Giandomenico, cardinale fiorentino; Pietro da Palude, patriarca ierosolimitano; Alberto Magno, tedesco; il beato Raimondo di Catalogna, terzo generale dell'ordine; il beato Chiaro fiorentino, provinciale romano; san Vincenzio di Valenza, e il beato Bernardo fiorentino; le quali tutte teste sono veramente graziose e molto belle. Fece poi nel primo chiostro, sopra certi mezzi tondi, molte figure a fresco bellissime, ed un Crucifisso con san Domenico a'piedi, molto lodato;[2] e nel dormentorio, oltre molte altre cose per le celle e nella facciata de'muri, una storia del Testamento nuovo, bella quanto più non si può dire.[3] Ma particolarmente è bella a maraviglia la tavola dell'altar maggiore di quella chiesa: perchè, oltre che la Madonna muove a divozione chi la guarda per la semplicità sua, e che i Santi che le sono intorno, sono simili a lei;[4] la predella, nella quale sono storie del marti-

[1] Veramente Fra Giovanni non vi dipinse sant'Antonino, che allora viveva; ma bensì un altro soggetto, il quale, come dimostra il Baldinucci, fu dai frati destinato, dopo varj anni, a rappresentare il predetto Santo col far cambiare l'antica iscrizione che ne indicava il nome, ed aggiungere gli splendori e il diadema alla testa, e il pallio arcivescovile all'abito. — *E così in altri busti furono sostituiti altri nomi a quelli scrittivi dall'autore, come per segni manifesti si riscontra: e forse fu nello stesso tempo che si rinnovò il fondo della grande storia con uno strato di terra rossa, a danno del buon senso e dell'opera medesima, la quale ha ancora un poco sofferto qua e là per causa di ritocchi.

[2] Il Crocifisso e i mezzi tondi vi sono ancora, ben conservati.

[3] Delle molte bellissime storie che nella parte superiore del convento ancora si vedono, e quasi tutte conservate, si può leggere una minuta descrizione nelle citate *Memorie degli Artefici Domenicani*, I, 292-303.

[4] *Vi sono ancora Angeli graziosissimi intorno alla Vergine. Vedesi ora nell'Accademia delle Belle Arti, nella sala detta di Esposizione: indicata nel Cata-

rio di San Cosimo e Damiano e degli altri, è tanto ben fatta, che non è possibile immaginarsi di poter veder mai cosa fatta con più diligenza, nè le più delicate o meglio intese figurine di quelle.[1] Dipinse, similmente, a San Do-

logo stampato nel 1846, sotto il numero 15. Ma la bellezza di quest' opera è quasi che perduta, per essere stata nei tempi passati lavata e ritoccata da mano ignorante. Questa tavola nel 1438 si stava facendo. Vedi il documento in fine del Commentario. Altre due tavole di Fra Giovanni, molto simili a quella in grandezza e nel soggetto, si conservano in questa stessa sala. Quella indicata al n° 14 del citato Catalogo appartenne al soppresso monastero delle religiose Domenicane di Annalena; l' altra al n° 18, al convento del *Bosco ai Frati* presso Firenze. In questa, oltre a Nostra Donna col Bambino e tre santi per ogni lato, si vedono due angeli in piedi presso il seggio della Vergine, che nell' altra non sono. Ambedue possono vedersi molto fedelmente incise nella citata opera della *Galleria delle Belle Arti di Firenze*, pubblicata per cura di una società di artisti.

[1] *Fu scritto che queste storie sono quelle molto piccole, parimente di mano dell'Angelico, ed esprimenti fatti di questi santi, le quali, insieme con una più grande, e con soggetto diverso (che fu da noi riconosciuta per lavoro di Lorenzo Monaco), sono state riunite modernamente in quella predella che si vede sull'altare della cappella dei pittori presso il chiostro dell'Annunziata (vedi il Commentario alla Vita di Lorenzo Monaco, pag. 28 di questo volume). Ma noi abbiamo miglior ragione di credere che le bellissime storie citate qui dal Vasari, debbansi riconoscere piuttosto in alcune tavolette alquanto più grandi che sono passate in varie mani; cioè: due nell'Accademia di Belle Arti di Firenze, rappresentanti la tumulazione dei cinque martiri, che sono i Santi Cosimo e Damiano coi tre fratelli; l'altra, quando i due Santi tagliano ad un moro morto una gamba sana per appiccarla a un infermo, cui ne avevano tagliata una fracida. Un' altra storia, perfettamente conservata, è nella raccolta dei signori Lombardi e Baldi di Firenze, e rappresenta i cinque fratelli nell' atto di essere arsi vivi. Altre quattro tavolette sono nella Pinacoteca di Monaco, collocate nel gabinetto xx, e indicate nel Catalogo dell' anno 1837 sotto i numeri 601, 602, 603 e 600. In una è quando i santi Cosimo e Damiano, coi loro tre fratelli, sono legati e gettati dall' alto di una rócca nell' acqua, e come alcuni angeli li salvano. Nel davanti della storia si vede il giudice Lisia, per intercessione de' santi martiri, liberato da due demoni. L' altra rappresenta i detti due santi messi in croce, e gli altri fratelli condannati ad essere uccisi a colpi di frecce, che si spezzano nel viaggio, e le pietre cadono addosso a' carnefici. La terza storia mostra i cinque fratelli che stanno dinanzi al giudice Lisia, il quale gli esorta a sacrificare agl' idoli. La quarta tavoletta rappresenta Dio Padre che apparisce in mezzo a due angeli che suonano varj strumenti. Questa, come più larga delle altre e di subietto diverso, probabilmente era la parte di mezzo del gradino. Che poi queste quattro storie appartenessero allo stesso quadro, lo deduciamo non tanto dal vedere in esse la continuazione dei fatti della vita di questi santi martiri, e dalla uniformità delle dimensioni, quanto dall' aver trovato scritto in certi ricordi di Luigi Scotti, esistenti nella Galleria di Firenze, ch' egli nel 1817 restaurò (sono sue parole) *quattro quadretti dell'Angelico, rappresentanti storie del martirio di*

menico di Fiesole la tavola dell'altar maggiore: la qual, perchè forse pareva che si guastasse, è stata ritocca da altri maestri e peggiorata. Ma la predella ed il ciborio del Sacramento sonosi meglio mantenuti; ed infinite figurine che in una gloria celeste vi si veggiono, sono tanto belle, che paiono veramente di paradiso, nè può chi vi si accosta saziarsi di vederle.[1] In una cappella della medesima chiesa è di sua mano, in una tavola, la Nostra Donna annunziata dall'Angelo Gabbriello, con un profilo di viso tanto devoto, delicato e ben fatto, che par veramente non da uomo, ma fatto in paradiso: e nel campo del paese è Adamo ed Eva, che furono cagione che della Vergine incarnasse il Redentore. Nella predella ancora sono alcune storiette bellissime.[2] Ma sopra tutte le cose

San Cosimo e Damiano, ch'erano in San Marco, ora in Germania. Nella medesima Pinacoteca, sotto il n° 104, si cita un'altra tavoletta, dov'è rappresentato Giuseppe d'Arimatea che sostiene il corpo del Redentore in piè nella tomba, mentre San Giovanni e la Maddalena gli sorreggono le braccia.

† Si crede che de'sette quadretti, i quali, come testimonia il P. Marchese, erano nella farmacia di San Marco, quattro si conservino nella Galleria di Monaco, e sieno que'medesimi che si trovano descritti nel citato Catalogo del 1837. (Ved. Crowe e Cavalcaselle, op. cit., vol. I, pag. 57, nota 2).

[1] *Vedesi ora nel coro, e rappresenta la Vergine col Divin Figliuolo, seduta in trono con angeli attorno, ed ai lati san Giovanni Evangelista, san Tommaso d'Aquino, san Domenico, e san Pietro martire. Il ritocco, del quale parla il Vasari, fu fatto nel 1501 da Lorenzo di Credi, e fu allora che venne ridotta in quadrato con cornice di quel tempo. Di ciò avvi un ricordo nella Cronaca ms. del convento di Fiesole, il quale è riportato nelle citate *Memorie* del padre Marchese, tom. I, pag. 261. Ma altri ben maggiori danni ha sofferto dipoi questa tavola. Alle figurine dei pilastri sono state sostituite altre tolte da una più antica: in luogo delle tre storie del gradino, vendute arbitrariamente al signor Niccola Tacchinardi, e poi da questo al signor Valentini, console prussiano a Roma, furono messe goffissime copie. Insieme col gradino andò forse venduto anche il ciborio.

[2] *Fu venduta al duca Mario Farnese il 28 febbrajo 1611, per il prezzo di 1500 ducati, rimanendo alla chiesa di San Domenico una copia che poi andò smarrita. Nella predella erano cinque storiette della Beata Vergine. (Vedi le citate *Memorie degli Artefici Domenicani*, vol I, pag. 262, e Documento v).

† Da una lettera del Padre Niccolò Lorini del 26 gennajo 1612 al segretario Belisario Vinta (Archivio di Stato di Firenze, Carteggio del Vinta, filza xiv, carte 232) si ricava che questo quadro alto due braccia e un terzo fu comprato dal Farnese per compiacere al Duca di Lerma, che voleva metterlo in una sua

che fece Fra Giovanni, avanzò se stesso, e mostrò la somma virtù sua e l'intelligenza dell'arte, in una tavola che è nella medesima chiesa allato alla porta entrando a man manca; nella quale Gesù Cristo incorona la Nostra Donna in mezzo a un coro d'Angeli, e in fra una moltitudine infinita di Santi e Sante, tanti in numero, tanto ben fatti, e con sì varie attitudini e diverse arie di teste, che incredibile piacere e dolcezza si sente in guardarle: anzi pare che que'spiriti beati non possino essere in cielo altrimente, o per meglio dire, se avessero corpo, non potrebbono; perciocchè tutti i Santi e le Sante che vi sono, non solo sono vivi e con arie delicate e dolci, ma tutto il colorito di quell'opera par che sia di mano di un Santo, o d'un Angelo, come sono: onde a gran ragione fu sempre chiamato questo dabben religioso, Frate Giovanni Angelico. Nella predella poi, le storie che vi sono della Nostra Donna e di San Domenico, sono in quel genere divine; e io per me posso con verità affermare, che non veggio mai questa opera che non mi paja cosa nuova, nè me ne parto mai sazio.[1] Nella cappella similmente della Nunziata di Firenze, che fece fare Piero di Cosimo de'Medici, dipinse gli sportelli dell'armario, dove stanno l'argenterie, di figure piccole, condotte con molta dili-

cappella nella chiesa del collegio di Vagliadolid, dell'ordine de'Domenicani. Dice il P. Lorini che esso quadro non era fatto per stare in chiesa, e che essendo piccolo si soleva tenere in varj luoghi del convento di San Domenico, e che poi fu messo in chiesa, perchè i Gaddi che fecero la cappella, l'avevano lasciata senza tavola.

[1] *Questa tavola della Incoronazione vedesi ora a Parigi nella Galleria del Louvre, tolta a Fiesole nella invasione francese l'anno 1812. Le storie della predella sono sette: in quella di mezzo è la Vergine e San Giovanni alla tomba di Cristo; nelle altre sono fatti della vita di San Domenico. Venne incisa e descritta da A. W. de Schlegel in Parigi l'anno 1816, in-fol. Nello stesso convento rimangono tuttavia due affreschi di Fra Giovanni: l'uno nella stanza, che fu già refettorio, e rappresenta Cristo in Croce, con ai lati San Giovanni e la Beatissima Vergine; l'altro nell'antico Capitolo, con Nostra Donna col Figliuolo in braccio, in mezzo a san Domenico e a san Tommaso d'Aquino. Questo è molto danneggiato per esser malamente ridipinto.

genza.[1] Lavorò tante cose questo Padre che sono per le case de' cittadini di Firenze, che io resto qualche volta maravigliato, come tanto e tanto bene potesse, eziandio in molti anni, condurre perfettamente un uomo solo.[2] Il molto reverendo Don Vincenzio Borghini, spedalingo degl' Innocenti, ha di mano di questo Padre una Nostra Donna piccola, bellissima; e Bartolommeo Gondi, amatore di queste arti al pari di qualsivoglia altro gentiluomo, ha un quadro grande, un piccolo, ed una croce di mano del medesimo. Le pitture ancora che sono nell' arco sopra

[1] *In trentacinque storie prese a rappresentare la Vita e la Morte di Gesù Cristo, unendovi un saggio di pittura simbolica, e chiudendo la serie con un Giudizio universale. Il Vasari ne loda la diligenza; ma avrebbe dovuto lodarne anche il concetto e il componimento, che in alcune specialmente è maraviglioso. Ora, divise in otto tavole, si conservano nella Galleria delle Belle Arti di Firenze. Otto di queste storie, l'Annunziazione, l'Adorazione dei Re Magi, la Fuga in Egitto, la Resurrezione di Lazzaro, il Tradimento di Giuda, l' Orazione nell'Orto, la Flagellazione di Gesù Cristo e la sepoltura del medesimo, sono state fedelmente incise nella opera intitolata: *La Galleria delle Belle Arti di Firenze*; e la intiera serie, in trentasei fogli, era stata primieramente da Giovan Battista Nocchi in Firenze.

[2] *Noi pure non siamo meno maravigliati del Vasari: imperciocchè anche oggi, sebbene molte opere dell'Angelico sieno andate disperse, o sieno tuttora nascoste, pure ne rimangono in buon dato, e presso noi e in terre straniere; e, quel che è osservabile, la maggior parte non rammentate dal Vasari. Di alcune abbiam dato notizia qua e là, via via che ci venne in acconcio facendo le note a questa Vita. Delle altre a noi più conosciute, essendoci mancato il luogo opportuno altrove, renderemo conto in questo luogo. Nella chiesa di San Girolamo presso Fiesole è, nell'altare primo a destra entrando, una tavola grande, opera indubitatamente di Fra Giovanni. In essa è figurata Nostra Donna seduta in trono, col Divin Figliuolo ritto sul sinistro ginocchio di Lei, sostenendo la palla del mondo. La Vergine ha un giglio nella destra. Quattro angeli stanno adoranti dietro il seggio. A destra della Madonna sono, in piè ritti, i santi Cosimo. Damiano e Girolamo: a sinistra, san Giovan Battista, san Lorenzo e san Francesco. Il terreno è smaltato di primavere e di fiorellini; il fondo è vago di cipressi e di cedri. Il gradino ha storie della vita di ciascun santo sopra effigiato; nello scompartimento di mezzo è la Pietà. Queste storiette sono piene di sentimento e di forza d'affetto, oltre la gentilezza e finezza propria del pittore: maravigliosa poi è la storia ultima a sinistra della tavola, dov' è figurato il Martirio dei santi Cosimo e Damiano. Nei pilastri sono sei figure, fra le quali San Pietro e San Paolo, colla vecchia arme dei Medici nella base. Nell' oratorio di Sant'Ansano, annesso alla villa già stata del bibliotecario Angelo Maria Bandini, è una raccolta di antiche tavole, messa insieme da questo dotto e benemerito ecclesiastico, che può offrire abbondante e preziosa materia di studio per la storia del l'Arte. Tra queste sono due piccole tavolette dell'Angelico. In una è Cristo in

la porta di San Domenico, sono del medesimo;[1] e in Santa Trinita, una tavola della Sagrestia, dove è un Deposto di Croce, nel quale mise tanta diligenza, che si può fra le migliori cose che mai facesse annoverare.[2] In San Francesco fuor della porta a San Miniato è una Nunziata;[3] e in Santa Maria Novella, oltre alle cose dette, dipinse di storie piccole il cereo pasquale, ed alcuni reliquieri che nelle maggiori solennità si pongono in sull'altare.[4] Nella Badia della medesima città fece, sopra una porta del chiostro, un San Benedetto che ac-

croce, con san Domenico e san Francesco a' piedi di quella inginocchiati, che si stringono la mano. A sinistra, e in disparte, è la Vergine Madre col Bambino Gesù; a destra, il Martirio di san Pietro martire. Nella parte di sotto (chè la tavoletta è divisa in due storie) è la Cena cogli Apostoli. L'altra tavoletta rappresenta Nostra Donna in trono, circondata da dodici angeli. Presso i fratelli Metzger in Firenze esiste una cara tavoletta di Fra Giovanni, dov'è San Tommaso d'Aquino inginocchioni, al quale due angioletti pongono il cingolo intorno alla vita; grazioso concetto! Nella sagrestia della chiesa di San Paolo, già dei Frati Carmelitani scalzi, sono tre piccole figure (avanzo di una tavola), le quali, quantunque da nessuno rammentate, pure sono da tenersi per opera di Fra Giovanni. Rappresentano San Damiano, San Tommaso, ed altro santo del medesimo ordine. La real Galleria di Torino ha di recente acquistato in Firenze due piccoli e molto graziosi angioletti (avanzo anch'essi di maggior opera), i quali possono vedersi incisi nella splendida edizione della detta Galleria che si va affrettando al suo compimento. Annotando la Vita di Giotto (vedi nota 1 a pag. 397, vol I) ci parve di aver restituito con buone ragioni al Beato Angelico un'altra preziosa tavoletta col Transito di Nostra Donna, che varj scrittori pubblicarono per opera di Giotto.

† Il quadro dell'Angelico, già in San Girolamo di Fiesole, nella cappella Ricasoli, fu comprato dal marchese Campana nel 1852. Ora trovasi nel Louvre. I signori Crowe e Cavalcaselle, non sappiamo con quanta ragione, negano che questa tavola sia dell'Angelico, sebbene vi riconoscano la sua maniera. (V. op. cit., vol. I, pag. 584, nota 4).

[1] *Oggi non si vedono più.

[2] *Vedesi ora nell'Accademia delle Belle Arti. La parte superiore, che finisce in tre archi acuti, è ornata di tre belle storiette di altra mano, che noi riconoscemmo per quella di don Lorenzo Monaco (vedi il Commentario alla Vita di questo pittore, a pag. 28). Di questa Deposizione il signor Raffaello Bonajuti di Siena ha fatto un disegno da par suo, il quale si sta incidendo dal valente signor F. Livy. Le piccole figure che ornano i pilastri, sono state pubblicate nella più volte lodata opera della *Galleria di Belle Arti di Firenze* incisa ed illustrata.

[3] *Di quest'Annunziata non si conosce la sorte.

[4] *Quattro furono i reliquiarj che Fra Giovanni dipinse per commissione di Frate Giovanni Masi, religioso di quello stesso convento; come abbiamo da un

cenna silenzio.[1] Fece a' Linajuoli una tavola, che è nell'uffizio dell'arte loro;[2] e in Cortona, un archetto sopra la porta della chiesa dell'ordine suo; e similmente la tavola dell'altar maggiore.[3] In Orvieto cominciò, in una volta della cappella della Madonna in duomo, certi Profeti, che poi furono finiti da Luca da Cortona.[4] Per la Compagnia del Tempio di Firenze fece, in una tavola, un Cristo morto;[5] e nella chiesa de' monaci degli Angeli,

documento nelle citate *Memorie* del Padre V. Marchese (I, 305). Oggi tre soli rimangono in Santa Maria Novella, e si custodiscono sotto cristallo nell'armario delle reliquie: e ne sono ben degni, sì pel nome dell'artefice e sì per la bellezza dell'opera. In uno è rappresentata la Vergine ritta in piè col Divino Infante in braccio, quattro angeli, e il Dio Padre. Nell'altro l'Annunziazione in alto, e sotto l'Adorazione de' Re. Nel terzo la Incoronazione di Nostra Donna, con attorno Angeli e Santi bellissimi.

[1] *È una mezza figura, e vedesi ancora nel piccolo chiostro del pozzo sopra una porta murata che metteva nel vecchio refettorio: ma, tranne la testa e le mani, ogni resto è stato danneggiato da un restauro. Il Cinelli (*Bellezze di Firenze*), con manifesto errore, l'attribuì a Masaccio.

[2] *Da un ricordo del libro intitolato *Debitori e Creditori dell'Arte dei Linajuoli* risulta che questa tavola, o meglio tabernacolo a sportelli, fu allogato a dipingere a *Frate Guido, vocato Frate Giovanni*, dell'ordine di San Domenico di Fiesole, il dì 11 di luglio 1433, pel prezzo di fiorini 190 d'oro. Tal documento fu per la prima volta pubblicato dal Baldinucci nella Vita di questo pittore; e novamente nelle *Memorie di Belle Arti*, edite per cura del Gualandi, Serie IV, p. 110. Ne fu commesso il modello a Lorenzo Ghiberti, che fu eseguito di legname da Jacopo detto Papero di Piero nel 1432. (V. *Memorie* citate, ivi, pag. 109). Nell'interno di questo tabernacolo Fra Giovanni fece, di grandezza maggiore del vivo, una Nostra Donna seduta, col Divin Figliuolo ritto in piè sulle sue ginocchia, ed attorno una corona di dodici angioletti intenti a suonare varj strumenti musicali; di tanta bellezza, che la parola non arriva a descrivere. Nella parte interna dei due sportelli fece di pari grandezza San Giovan Battista e san Marco; e nella parte esterna san Pietro, e novamente san Marco, come protettore dell'Arte de' Linajuoli. Per lo stesso altare fece ancora un gradino con tre storie bellissime, esprimenti la Predicazione di san Pietro, l'Adorazione dei Magi, e quando i persecutori del santo Evangelista sono minacciati e spaventati dai segni dell'ira divina. Questo tabernacolo fu trasportato nella Galleria degli Uffizj l'anno 1777, dove si conserva pure il suo gradino.

[3] *Nell'archetto dipinse una Nostra Donna col Divin Figliuolo in braccio, e ai lati san Domenico e san Pietro martire: nella volta di esso, i quattro Evangelisti; i quali, perchè più difesi, si sono meglio conservati. Quanto alla tavola dell'altar maggiore, vedi la seconda parte del Commentario posto in fine di questa Vita.

[4] *Della sua andata a Orvieto, e delle sue pitture nella cappella della Madonna nella Cattedrale, vedi il Commentario.

[5] È nell'Accademia delle Belle Arti, pervenutavi nel 1786, dopo la soppres-

un Paradiso ed un Inferno di figure piccole: nel quale con bella osservanza fece i beati bellissimi e pieni di giubbilo e di celeste letizia; ed i dannati, apparecchiati alle pene dell'Inferno, in varie guise mestissimi, e portanti nel volto impresso il peccato e demerito loro: i Beati si veggiono entrare celestemente ballando per la porta del paradiso; ed i dannati dai demonj all'inferno nelle eterne pene strascinati. Questa opera è in detta chiesa andando verso l'altar maggiore a man ritta, dove sta il sacerdote, quando si cantano le messe a sedere.[1] Alle mo-

sione di quella Compagnia. Oltre al Gesù morto e alle Marie ecc., il pittore ha introdotto in quella composizione, oltre a molte figure di santi, quelle di san Domenico e della beata Villana, perchè sulle reliquie di questa, conservate nella chiesa domenicana di Santa Maria Novella, aveva la Compagnia del Tempio un antico diritto. (Ved. Richa, tom. III, pag. 104).

[1] * Anche questa tavola del Giudizio finale trovasi nella predetta Accademia. Più volte è stato trattato da Fra Giovanni questo subietto: in una tavola presso il principe Corsini di Roma; in un'altra che vedevasi nella cospicua Galleria del cardinal Fesch, la quale dopo la vendita di quella Galleria è passata in proprietà di Luciano Buonaparte, principe di Canino; e in una delle storie degli sportelli della Santissima Annunziata, già rammentati. Ma questa che fece per la chiesa degli Angeli, come avanza di molto le altre in dimensione, così le sorpassa in merito. Nella ricca raccolta dei disegni che possiede la Galleria degli Uffizj, avvi di Fra Giovanni un disegno a penna rappresentante il Giudizio finale diverso dai sopra indicati. E perchè si è dovuto rammentare questo disegno, prenderemo di qui occasione a dar conto di altri disegni che dell'Angelico si custodiscono nella citata preziosa e ricca raccolta. Nella cartella di n° 1, armadio I, si conservano due piccoli pezzi di cartapecora, dove, dentro a due piccolissimi tondi, sono l'Angelo annunziante e la Vergine Annunziata, delineati a penna e lumeggiati a chiaroscuro con estrema finezza e diligenza. Similmente; due altri pezzi di cartapecora con i quattro Evangelisti, e due Dottori della Chiesa, di figure un poco più grandi delle nominate di sopra, fatte nella stessa maniera. Una mezza figura di un santo, con un libro nella mano sinistra; simile in tutto alle altre. La figura di un uomo che spezza la verga, di proporzione più grande e disegnata in carta rossa: è uno studio per la storia dello Sposalizio della Vergine. Un San Domenico disputante, a quanto pare, con altre figure intorno, semplicemente accennate; in carta e nella proporzione stessa della figura precedente. Nello stesso cartone sono altri disegni che si attribuiscono a Fra Giovanni, ma con manifesto errore. Nel cartone che segue è un altro pezzo di cartapecora con la Vergine con Gesù Bambino, seduta, dentro una mandorla, sostenuta da due angioletti volanti e da alcuni serafini, parimente a penna, lumeggiati di chiaroscuro. In carta comune, una graziosa figura volante, coronata, che sembra uno studio per uno dei suoi Giudizj, vedendosi in un angolo in basso, alla destra, indicata leggermente come la porta dell'inferno, con piccoli demonj. Gli altri disegni non sono della sua mano.

nache di San Piero martire, che oggi stanno nel monastero di San Felice in piazza, il quale era dell'ordine di Camaldoli, fece in una tavola la Nostra Donna, San Giovan Batista, San Domenico, San Tommaso e San Piero martire, con figure piccole assai.[1] Si vede anco nel tramezzo di Santa Maria Nuova una tavola di sua mano.[2]

Per questi tanti lavori essendo chiara per tutta Italia la fama di Fra Giovanni, papa Niccola V mandò per lui,[3] ed in Roma gli fece fare la cappella del palazzo, dove il papa ode la messa, con un Deposto di Croce ed alcune storie di San Lorenzo, bellissime;[4] e miniar alcuni libri, che sono bellissimi. Nella Minerva fece la tavola dell'altar maggiore, ed una Nunziata, che ora è accanto alla cappella grande, appoggiata a un muro.[5] Fece anco, per il

[1] *È una tavola in forma di trittico, la quale, dopo essere stata varj anni nella Galleria degli Uffizj, fu trasferita in quella dei Pitti. È però molto ritoccata.

[2] *Dove fece quella bellissima Incoronazione di Nostra Donna, con tanti angeli e santi intorno, così devoti e divini, che non è possibile veder cosa più bella. Questa tavola, alta due braccia, vedesi fino dal 1825 nella Galleria degli Uffizj nella prima sala della Scuola Toscana, ove si conservano altri tre preziosi quadretti dello stesso pittore: due di grandezza simile, con lo Sposalizio ed il Transito della Vergine; l'altro più piccolo, colla Nascita di San Giovanni. Si vedono incisi a contorno nell'opera: *Galleria di Firenze illustrata*, Serie I, tav. xxx, cv e cvi.

[3] *Eugenio IV, e non Niccolò V, invitò a Roma l'Angelico. Vedi il Commentario; dov'è anche provato per non vero, che a Fra Giovanni fosse dal papa offerto l'arcivescovado di Firenze, come più sotto dice il Vasari.

† L'Angelico ebbe da papa Eugenio a dipingere in Roma, dove trovavasi almeno da un anno, una cappella in San Pietro cominciata a' 13 marzo del 1447 con la provvisione di 200 ducati all'anno. In questo lavoro, da gran tempo perduto, ebbe per garzoni, Pietro Jacopo da Forlì, Benozzo Gozzoli, Giovanni d'Antonio della Cecca, Carlo di ser Lazzaro da Narni, e Jacopo d'Antonio da Poli.

[4] La cappella di Niccolò V nel palazzo Vaticano è contigua alle stanze dipinte da Raffaello, e vi si ha l'accesso per quella detta di Costantino. Le pitture del beato Angelico sono in buono stato; e sono state intagliate in xvi tavole da Fran. Gio. Giacomo Romano, e pubblicate in Roma nel 1811. Fra i quadri del palazzo Vaticano si trovano due tavoline del beato Angelico veramente preziose, contenenti storie della Vita di san Niccolò di Bari. Sono incise a contorni nelle tavole vi e vii dell'opera del Guattani sui più celebri quadri dell'appartamento Borgia del Vaticano (Roma 1820).

[5] *Delle opere fatte alla Minerva vedi il Commentario.

detto papa, la cappella del Sagramento in palazzo, che fu poi rovinata da Paulo III per dirizzarvi le scale: nella quale opera, che era eccellente, in quella maniera sua aveva lavorato in fresco alcune storie della vita di Gesù Cristo, e fattovi molti ritratti di naturale di persone segnalate di que'tempi; i quali per avventura sarebbono oggi perduti, se il Giovio non avesse fattone ricavar questi per il suo museo: papa Niccola V; Federigo imperatore, che in quel tempo venne in Italia; Frate Antonino, che fu poi arcivescovo di Firenze;[1] il Biondo da Furlì, e Ferrante di Aragona. E perchè al papa parve Fra Giovanni, siccome era veramente, persona di santissima vita, quieta e modesta, vacando l'arcivescovado in quel tempo di Firenze, l'aveva giudicato degno di quel grado; quando intendendo ciò il detto Frate, supplicò a Sua Santità che provvedesse d'un altro, perciocchè non si sentiva atto a governar popoli; ma che avendo la sua religione un frate amorevole de'poveri, dottissimo, di governo, e timorato di Dio, sarebbe in lui molto meglio quella dignità collocata che in sè. Il papa, sentendo ciò, e ricordandosi che quello che diceva era vero, gli fece la grazia liberamente: e così fu fatto arcivescovo di Fiorenza Frate Antonino dell'ordine de'Predicatori, uomo veramente per santità e dottrina chiarissimo; ed insomma tale, che meritò che Adriano VI lo canonizzasse a'tempi nostri. Fu gran bontà quella di Fra Giovanni, e nel vero cosa rarissima, concedere una dignità ed un onore e carico così grande a sè offerto da un sommo Pontefice, a colui che egli con buon occhio e sincerità di cuore ne giudicò molto più di sè degno. Apparino da questo santo uomo i religiosi de'tempi nostri a non tirarsi addosso quei carichi che degnamente non possono sostenere, ed a cedergli a co-

[1] In questo luogo egli poteva esser dipinto da Fra Giovanni, perchè vi figurava come uomo celebre; non già nel capitolo di San Marco (vedi nota 1 a p. 508), ov'è rappresentato coi distintivi di santo.

loro che dignissimi ne sono. E volesse Dio, per tornare a Fra Giovanni (sia detto con pace de' buoni), che così spendessero tutti i religiosi uomini il tempo, come fece questo Padre veramente Angelico; poichè spese tutto il tempo della sua vita in servigio di Dio, e benefizio del mondo e del prossimo. E che più si può o deve disiderare, che acquistarsi vivendo santamente il regno celeste, e virtuosamente operando eterna fama nel mondo? E nel vero, non poteva e non doveva discendere una somma e straordinaria virtù, come fu quella di Fra Giovanni, se non in uomo di santissima vita; perciocchè[1] devono coloro che in cose ecclesiastiche e sante s'adoperano, essere ecclesiastici e santi uomini: essendo che si vede, quando cotali cose sono operate da persone che poco credono e poco stimano la religione, che spesso fanno cadere in mente appetiti disonesti e voglie lascive: onde nasce il biasimo dell'opere nel disonesto, e la lode nell'artificio e nella virtù. Ma io non vorrei già che alcuno s'ingannasse interpretando il goffo ed inetto, devoto; ed il bello e buono, lascivo: come fanno alcuni, i quali vedendo figure o di femmina o di giovane un poco più vaghe e più belle ed adorne che l'ordinario, le pigliano subito e giudicano per lascive; non si avvedendo che a gran torto dannano il buon giudizio del pittore, il quale tiene i Santi e Sante, che sono celesti, tanto più belli della natura mortale, quanto avanza il cielo la terrena bellezza e l'opere nostre; e, che è peggio, scuoprono l'animo loro infetto e corrotto, cavando male e voglie disoneste di quelle cose, delle quali, se e' fussino amatori dell'onesto, come in quel loro zelo sciocco vogliono dimostrare, verrebbe loro disidério del cielo, e di farsi accetti al

[1] Quanto leggesi in appresso fino al periodo che comincia: « Aveva per costume non ritoccare nè racconciare mai alcuna sua dipintura », forma, salvo poche variazioni nella dettatura, l'esordio della Vita di Fra Giovanni nella prima edizione.

Creatore di tutte le cose, dal quale perfettissimo e bellissimo nasce ogni perfezione e bellezza. Che farebbono, o è da credere che facciano, questi cotali, se dove fussero o sono bellezze vive, accompagnate da lascivi costumi, da parole dolcissime, da movimenti pieni di grazia, e da occhi che rapiscono i non ben saldi cuori, si ritrovassero o si ritrovano, poichè la sola immagine e quasi ombra del bello cotanto li commove? Ma non perciò vorrei che alcuni credessero, che da me fussero approvate quelle figure che nelle chiese sono dipinte poco meno che nude del tutto: perchè in cotali si vede che il pittore non ha avuto quella considerazione che doveva al luogo. Perchè, quando pure si ha da mostrare quanto altri sappia, si deve fare con le debite circostanze, ed aver rispetto alle persone, a' tempi ed ai luoghi.

Fu Fra Giovanni semplice uomo, e santissimo ne' suoi costumi: e questo faccia segno della bontà sua, che, volendo una mattina papa Niccola V dargli desinare, si fece coscienza di mangiar della carne senza licenza del suo priore, non pensando all'autorità del pontefice.[1] Schivò tutte le azioni del mondo; e pura e santamente vivendo, fu de' poveri tanto amico, quanto penso che sia ora l'anima sua del cielo. Si esercitò continuamente nella pittura, nè mai volle lavorare altre cose che di Santi. Potette esser ricco, e non se ne curò; anzi usava dire, che la vera ricchezza non è altro che contentarsi del poco. Potette comandare a molti, e non volle; dicendo esser men fatica e manco errore ubbidire altrui. Fu in suo arbitrio avere dignità ne' Frati e fuori, e non le stimò; affermando non cercare altra dignità, che cercare di fuggire l'inferno ed accostarsi al paradiso. E di vero, qual

[1] *Fra Leandro Alberti afferma solamente che il papa, veduto un cotal giorno di troppo affaticato Fra Giovanni, lo esortasse a cibarsi di carne invece de' soliti cibi magri, secondo che vuole la regola de' Frati Predicatori: e questo par più verosimile di quanto vuol far credere il Biografo aretino.

dignità si può a quella paragonare, la qual dovrebbono i religiosi, anzi pur tutti gli uomini, cercare, e che in solo Dio e nel vivere virtuosamente si ritrova? Fu umanissimo e sobrio, e castamente vivendo dai lacci del mondo si sciolse; usando spesse fiate di dire, che chi faceva quest'arte, aveva bisogno di quiete e di vivere senza pensieri; e che chi fa cose di Cristo, con Cristo deve star sempre. Non fu mai veduto in collera tra i Frati, il che grandissima cosa e quasi impossibile mi pare a credere; e sogghignando semplicemente aveva in costume d'ammonire gli amici. Con amorevolezza incredibile a chiunque ricercava opere da lui diceva, che ne facesse esser contento il priore, e che poi non mancherebbe. Insomma, fu questo non mai abbastanza lodato Padre in tutte le opere e ragionamenti suoi umilissimo e modesto, e nelle sue pitture facile e devoto; ed i Santi che egli dipinse hanno più aria e somiglianza di Santi, che quelli di qualunque altro. Aveva per costume non ritoccare nè racconciare mai alcuna sua dipintura, ma lasciarle sempre in quel modo che erano venute la prima volta, per credere (secondo ch'egli diceva) che così fusse la volontà di Dio. Dicono alcuni, che Fra Giovanni non arebbe messo mano ai pennelli, se prima non avesse fatto orazione. Non fece mai Crucifisso che non si bagnasse le gote di lagrime: onde si conosce nei volti e nell'attitudini delle sue figure la bontà del sincero e grande animo suo nella religione cristiana. Morì d'anni sessantotto nel 1455; e lasciò suoi discepoli Benozzo Fiorentino, che imitò sempre la sua maniera;[1] Zanobi Strozzi, che fece quadri e tavole per tutta Fiorenza, per le case de'cittadini: e particolarmente, una tavola posta oggi nel tramezzo di Santa Maria Novella allato a quella di Fra Giovanni, e una in San Benedetto, monasterio de'monaci di Camaldoli fuor della

[1] Di Benozzo Gozzoli leggesi la Vita più innanzi.

porta a Pinti, oggi rovinato, la quale è al presente nel monasterio degli Angeli nella chiesetta di San Michele, innanzi che si entri nella principale, a man ritta andando verso l'altare, appoggiata al muro; e similmente una tavola in Santa Lucia alla cappella de' Nasi, e un'altra in San Romeo; e in guardaroba del duca è il ritratto di Giovanni di Bicci de' Medici, e quello di Bartolommeo Valori, in uno stesso quadro, di mano del medesimo.[1] Fu anco discepolo di Fra Giovanni, Gentile da Fabriano,[2]

[1] *Di Zanobi di Benedetto Strozzi dette larghe notizie il Baldinucci, il quale lo dice nato nel 1412. Delle opere sue, citate in parte anche dal Vasari, è difficile dar contezza oggi, perchè i due scrittori non ce ne dicono i soggetti, e perchè nella soppressione degli Ordini regolari le opere d'arte hanno corso varia fortuna.

† Zanobi di Benedetto di Caroccio Strozzi e d'Antonia di Zanobi Agolanti, nacque a' 17 di novembre del 1412. Nella sua prima gioventù fu compagno di Battista di Biagio Sanguigni miniatore fiorentino. Miniò i libri corali di San Marco dal 1447 al 1450. Ed a questo proposito vedi quel che si dice in una nota alla prima parte del seguente Commentario. Nel 1457 fece nel libro di San Giovangualberto per San Pancrazio la figura di quel santo seduta in trono. Mise due minj nel vecchio salterio della Badia di Firenze, e nel 1463 in compagnia di Francesco d'Antonio del Cherico miniò pel Duomo di Firenze due grandi antifonarj che oggi sono nella Laurenziana. Nelle sue miniature Zanobi apparisce artista di buono stile e nelle figure ha tanto della maniera e del carattere di Fra Giovanni Angelico che si direbbe aver egli condotto alcuni de' suoi minj sopra i disegni del maestro, del quale ritrae molto anche nel piegar delle vesti, nella vaghezza delle tinte ed in qualche aria delle teste. Del ritratto di Giovanni di Bicci de' Medici diremo che esso è stato ritrovato tra i molti ritratti dei magazzini della guardaroba generale. È una mezza figura con cappa rossa dipinta sur una tavola che più modernamente è stata ridotta in forma di lunetta a sesto acuto, ricoprendo il fondo di una tinta verdastra a olio. Il che fu fatto per poter unire alla serie de' ritratti Medicei questo vecchio cittadino che fu stipite de' due rami principeschi di quella famiglia. E siccome in quella serie non aveva che fare Bartolommeo Valori, così il ritratto del Medici fu diviso dall'altro, e ne fu dipinto il fondo per celare forse qualche parte rimastavi di quello di Bartolommeo. Del resto si vede che questo di Giovanni di Bicci ha servito d'esemplare agli altri ritratti di lui fatti dipoi. Dai libri d'Entrata e Uscita dello Spedale di Santa Maria Nuova si cava che allo Strozzi furono pagati nel 1436 25 fiorini d'oro per una tavola dipinta, ma non è detto se fosse per lo Spedale stesso, o per qualche altro luogo. Morì Zanobi ai 6 di dicembre 1468 e fu sepolto nell'avello de' suoi in Santa Maria Novella.

[2] Al Lanzi non par verisimile che Gentile sia discepolo di Fra Giovanni, perchè il primo nel 1417 era già tal pittore nel Duomo d'Orvieto da esser appellato nei libri dell'opera *Magister magistrorum*; e il secondo in quel tempo aveva soli 30 anni. — *Ma è indubitato che quel 1417 è un errore, e che Gentile dipinse in Orvieto intorno al 1425. (Vedi il Commentario alla Vita di lui).

e Domenico di Michelino; il quale in Sant'Apollinare di Firenze fece la tavola all'altare di San Zanobi, e altre molte dipinture.[1] Fu sepolto Fra Giovanni dai suoi Frati nella Minerva di Roma, lungo l'entrata del fianco appresso la sagrestia, in un sepolcro di marmo tondo,[2] e sopra esso egli ritratto di naturale. Nel marmo si legge intagliato questo epitaffio:

Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles,
Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam:
Altera nam terris opera extant, altera caelo.
Urbs me Joannem flos tulit Etruriae.

Sono di mano di Fra Giovanni in Santa Maria del Fiore due grandissimi libri miniati divinamente, i quali sono tenuti con molta venerazione e riccamente adornati, nè si veggiono se non ne' giorni solennissimi.[3]

[1] *Devesi al dottor Gaye (tom. II, pag. IV e VII) la scoperta di un'opera molto importante di questo Domenico di Michelino. È questa la celebre pittura nella Metropolitana fiorentina, che sinora veniva attribuita all'Orcagna, e dov'è rappresentata tutt'intera la figura del divino poeta Dante Alighieri. Il miglior intaglio che s'abbia di questo quadro, è nell'opera che ha per titolo: *La Metropolitana fiorentina illustrata*, Firenze 1820.

† La tavola col ritratto dell'Alighieri fu allogata a dipingere a Domenico dagli Operaj del Duomo, il 30 gennajo 1466: e il 19 giugno del detto anno gli fu pagata lire 155, secondo la stima fattane da Neri di Bicci e da Alesso Baldovinetti. (Ved. GAYE, vol. II, pag. V della Prefazione). Domenico di Francesco, chiamato di Michelino, perchè nella sua gioventù stette nella bottega d'un Michelino forzerinajo, nacque nel 1417, e morì a'18 d'aprile 1491. Delle altre sue opere sappiamo che egli nel 1450 finì di dipingere il gonfalone che aveva cominciato Lorenzo di Puccio, per la Compagnia di Santa Maria delle Laudi che s'adunava in San Francesco di Cortona, e nel 1463 fece varie figure di santi nell'armadio, dove gli uomini della Compagnia di San Zanobi di Firenze tenevano il loro stendardo.

[2] *Questo sepolcro non è tondo, ma quadrilungo. Il Vasari, dell'epitaffio o iscrizione che sotto riporta, omise una parte, la quale noi abbiamo riferita in fine del Commentario.

[3] * Fra i molti e maravigliosi libri che oggi sono nel Duomo, dei quali parleremo in altro luogo, a noi non fu dato di vederne alcuno di mano di Fra Giovanni.

† Due antifonarj, già appartenuti al Duomo, si conservano oggi nella Laurenziana. E di questi crediamo che parli il Vasari. Ma essi furono miniati nel 1463, come abbiamo detto, da Zanobi Strozzi e da Francesco d'Antonio del Cherico.

Fu ne'medesimi tempi di Fra Giovanni, celebre e famoso miniatore un Attavante Fiorentino,[1] del quale non so altro cognome, il quale fra molte altre cose miniò un Silio Italico, che è oggi in San Giovanni e Polo di Vinezia: della quale opera non tacerò alcuni particolari, sì perchè sono degni d'essere in cognizione degli artefici, sì perchè non si trova, ch'io sappia, altra opera di costui; nè anco di questa avrei notizia, se l'affezione che a queste nobili arti porta il molto Reverendo M. Cosimo Bartoli, gentiluomo fiorentino, non mi avesse di ciò dato notizia, acciò non stia come sepolta la virtù di Attavante. In detto libro, dunque, la figura di Silio ha in testa una celata cristata d'oro ed una corona di lauro, indosso una corazza azzurra tocca d'oro all'antica, nella man destra un libro, e la sinistra tiene sopra una spada corta. Sopra la corazza ha una clamide rossa, affibbiata con un gruppo dinanzi, e gli pende dalle spalle fregiata d'oro; il rovescio della quale clamide apparisce cangiante, e ricamato a rosette d'oro. Ha i calzaretti gialli, e posa in sul piè ritto in una nicchia. La figura che dopo in questa opera rappresenta Scipione Affricano, ha indosso una corazza gialla, i cui pendagli e maniche di colore azzurro sono tutti ricamati d'oro. Ha in capo una celata con due aliette, ed un pesce per cresta. L'effigie del giovane è bellissima e bionda; ed alzando il destro braccio fieramente, ha in mano una spada nuda, e nella stanca tiene la guaina, che è rossa e ricamata d'oro. Le calze sono di color verde e semplici; e la clamide che è azzurra, ha il di dentro

[1] *Nei libri dell'Opera del Duomo fiorentino si trova: « Vante di Gabriello, « miniatore, lire 70 per dua principj di minii facti a uno antifonario per la sa« grestia, stimati per Stephano miniatore, et Giovanni d'Antonio, miniatore. « 22 dicembr. 1508 ». (Vedi Gaye, *Carteggio* ecc., II, 455, nota). Di Vante o Attavante, fa novamente menzione il Vasari nelle Vite di Bartolommeo della Gatta e di Gherardo miniatore, che si leggono più innanzi; — † e nella Vita di quest'ultimo ci riserbiamo a dare notizie di lui. Solamente vogliamo qui notare che Vante non si può dire essere stato a' medesimi tempi dell'Angelico, perchè quando questi morì, il miniatore era fanciullo di tre anni.

rosso con un fregio attorno d'oro; e aggruppata avanti alla fontanella, lascia il dinanzi tutto aperto, cadendo dietro con bella grazia. Questo giovane, che è in una nicchia di mischi verdi e bertini con calzari azzurri ricamati d'oro, guarda con ferocità inestimabile Annibale, che gli è all'incontro nell'altra faccia del libro. È la figura di questo Annibale d'età di anni trentasei in circa. Fa due crespe sopra il naso a guisa di adirato e stizzoso, e guarda ancor esso fiso Scipione. Ha in testa una celata gialla, per cimiero un drago verde e giallo, e per ghirlanda un serpe. Posa in sul piè stanco; e alzato il braccio destro, tiene con esso un'asta d'un pilo antico, ovvero partigianetta. Ha la corazza azzurra, ed i pendagli parte azzurri e parte gialli, con le maniche cangianti d'azzurro e rosso, ed i calzaretti gialli. La clamide è cangiante di rosso e giallo, aggruppata in sulla spalla destra e foderata di verde; e tenendo la mano stanca in sulla spada, posa in una nicchia di mischi gialli, bianchi e cangianti. Nell'altra faccia è papa Niccola V ritratto di naturale, con un manto cangiante pagonazzo e rosso, e tutto ricamato d'oro. È senza barba in profilo affatto, e guarda verso il principio dell'opera che è dirincontro, e con la man destra accenna verso quella, quasi maravigliandosi. La nicchia è verde, bianca e rossa. Nel fregio, poi, sono certe mezze figurine in un componimento fatto d'ovati e tondi, ed altre cose simili, con una infinità d'uccelletti e puttini tanto ben fatti, che non si può più disiderare. Vi sono appresso in simile maniera Annone Cartaginese, Asdrubale, Lelio, Massinissa, C. Salinatore, Nerone, Sempronio, M. Marcello, Q. Fabio, l'altro Scipione, e Vibio. Nella fine del libro si vede un Marte sopra una carretta antica tirata da due cavalli rossi; ha in testa una celata rossa e d'oro, con due aliette; nel braccio sinistro uno scudo antico che lo sporge innanzi, e nella destra una spada nuda. Posa sopra il piè manco solo, tenendo l'altro

in aria. Ha una corazza all'antica tutta rossa e d'oro, e simili sono le calze ed i calzaretti. La clamide è azzurra di sopra, e di sotto tutta verde, ricamata d'oro. La carretta è coperta di drappo rosso ricamato d'oro, con una banda d'ermellini attorno; ed è posta in una campagna fiorita e verde, ma fra scogli e sassi; e da lontano si vede paesi e città in un aere d'azzurro eccellentissimo. Nell'altra faccia, un Nettuno giovane ha il vestito a guisa d'una camicia lunga, ma ricamata attorno del colore che è la terretta verde. La carnagione è pallidissima. Nella destra tiene un tridente piccoletto, e con la sinistra s'alza la vesta. Posa con amendue i piedi sopra la carretta, che è coperta di rosso ricamato d'oro, e fregiato intorno di zibellini. Questa carretta ha quattro ruote, come quella del Marte, ma è tirata da quattro delfini: sonvi tre ninfe marine; due putti, ed infiniti pesci, fatti tutti d'un acquerello simile alla terretta, e in aere bellissime. Vi si vede dopo Cartagine disperata; la quale è una donna ritta e scapigliata, e di sopra vestita di verde, e dal fianco in giù aperta la veste, foderata di drappo rosso ricamato d'oro; per la quale apritura si viene a vedere un'altra veste, ma sottile e cangiante di paonazzo e bianco. Le maniche sono rosse e d'oro, con certi sgonfi e svolazzi che fa la vesta di sopra. Porge la mano stanca verso Roma che l'è all'incontro, quasi dicendo: Che vuoi tu? io ti risponderò. E nella destra ha una spada nuda, come infuriata. I calzari sono azzurri, e posa sopra uno scoglio in mezzo del mare, circondato da un'aria bellissima. Roma è una giovane tanto bella, quanto può uomo immaginarsi, scapigliata con certe trecce fatte con infinita grazia, e vestita di rosso puramente, con un solo ricamo da piede. Il rovescio della veste è giallo, e la veste di sotto, che per l'aperto si vede, è di cangiante paonazzo e bianco. I calzari sono verdi; nella man destra ha uno scettro, nella sinistra un

mondo; e posa ancor essa sopra uno scoglio, in mezzo d'un aere che non può essere più bello. Ma sebbene io mi sono ingegnato, come ho saputo il meglio, di mostrare con quanto artifizio fussero queste figure da Attavante lavorate, niuno creda però che io abbia detto pure una parte di quello che si può dire della bellezza loro: essendo che, per cose di que'tempi, non si può di minio veder meglio, nè lavoro fatto con più invenzione, giudizio e disegno; e soprattutto i colori non possono essere più belli, nè più delicatamente ai luoghi loro posti con graziosissima grazia.[1]

[1] *Di questo codice il Morelli (*Notizie d' opere di disegno*, Bassano 1800, pag. 171) dice: « Tutto procede bene in questa descrizione, eccettuatone l'au- « tore delle miniature assai belle, il quale non fu Attavante Fiorentino, come « il Bartoli, avendo preso errore, indusse a dire anche il Vasari. Altro codice « è quello da Attavante miniato, cioè uno di Marziano Capella, dalla Libreria « medesima nella Marciana parimente trasferito; nel quale rappresentate sono « le sette arti liberali, il Concilio degli Dei, con fregi molti e squisiti, e con « l' indicazione *Atavantes Florentinus pinxit*. Non arrivano queste miniature alla « maestria di quelle del Silio, le quali, per indegnissima azione, prima che il « codice passasse dove ora esiste, furono da esso strappate e vendute. Era il « codice, nello stato suo primitivo, ricco di otto miniature di tutta la grandezza « del volume; una delle quali rappresentava papa Niccolò V seduto, per cui il « libro sembra che fosse fatto .... Ora una soltanto di esse rimane, cioè Marte « sopra una carretta antica, tirata da due cavalli rossi: ma questa pure .... « era stata levata dal codice, e sopra una tavoletta attaccata; sicchè avendola « io poi ricuperata, non fu possibile di rimetterla al luogo suo, e va tenuta a « parte come un bel saggio di queste veramente pregevolissime fatture d'autore « non per anco noto. Il primo foglio, che ha il principio del poema, per buona « fortuna v'è stato lasciato, riferito e lodato anch'esso dal Vasari ». Il prof. Rosini dice che questo codice nelle ultime vicende è scomparso, e che inutilmente ne fece le più minute ricerche (tom. III, 154).

COMMENTARIO

ALLA

VITA DI FRATE GIOVANNI DA FIESOLE

PARTE PRIMA

Notizie aggiunte alla vita di Frate Angelico

Tra le Vite che degli artefici nostri lasciò scritte Giorgio Vasari, bellissima certamente è quella del pittore Fra Giovanni soprannominato l'*Angelico*; in leggendo la quale saremmo quasi tenuti a creder il Vasari uno di quei devoti scrittori di leggende, che ci trasportano in un mondo troppo migliore che il presente non è. E la cosa parve così nuova, così fuora della natura vasaresca, che molti giudicarono questa Vita dell'Angelico dettata dal monaco Don Silvano Razzi: ma che ciò sia falso, apparirà ove si pongano a riscontro le biografie sacre del Camaldolese con le Vite degli artefici scritte dal Vasari; e meglio ancora si farà manifesto per altra ragione che tra non molto addurremo. Ma perchè in questa Vita dell'Angelico, quanto il Vasari abbonda nelle lodi del pittore, altrettanto è povero di fatti e inordinato nella cronologia, noi faremo prova di provvedere alle più gravi omissioni, e meglio ordinare gli anni della vita sua; desumendo il tutto dai documenti pubblicati al termine della Vita dell'Angelico, nell'opera *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori ed Architetti domenicani,* vol. I, pag. 443.

Fra Giovanni, al secolo appellato Guido o Guidolino, nacque presso il castello di Vicchio, nella provincia del Mugello, in Toscana, l'anno 1387, da un cotal Pietro del quale s'ignora il cognome; e coloro che lo dissero de'Tosini, de'Montorsoli, de'Petri, non saprebbero addurci un sol documento valevole a comprovarlo. Ebbe costui un fratello, che fattosi religioso si appellò Benedetto, forse minore di età, alquanto versato nella pittura,

e valente miniatore; del quale sono certamente i libri corali di San Marco, che il Vasari scrive miniati dall'Angelico coll'ajuto di questo fratello: e chi amasse meglio chiarirsene, veda la Cronaca originale del convento di San Marco, a carte 211.[1] Nel 1408 ambedue si portarono in Fiesole, onde vestire l'abito dei Padri Predicatori; e partirono tosto alla volta di Cortona, ove quei religiosi avevano il noviziato. Nel 1408 facevano la solenne professione dei voti, e verosimilmente si recavano di bel nuovo in Fiesole. Correvano allora i tempi sempre lacrimabili dello scisma nella Chiesa. Ai due pontefici Gregorio XII e Benedetto XIII che pertinacemente si contendevano il triregno, erasi aggiunto un terzo, Alessandro V. La Repubblica fiorentina abbandonate le parti di Gregorio, si diede a seguitare quelle di Alessandro. Non volendo i Domenicani di Fiesole riconoscere il pontefice novamento eletto, nè patir violenza in fatto di religione; in una notte dell'estate dell'anno 1409, tutti abbandonato celatamente il proprio convento, si ricoverarono in quello di San Domenico di Foligno nell'Umbria, che seguitava le parti di Gregorio XII. Fra essi verosimilmente erano l'Angelico e Fra Benedetto. Che se ambedue i fratelli non avevano ancora abbandonata Cortona quando i loro religiosi di Fiesole esulavano dalla Toscana, allora è mestieri tener per indubitato, che l'Angelico dimorasse in Cortona undici anni consecutivi; nel quale spazio di tempo si vogliono credere dipinti gli affreschi della facciata della chiesa non solo, ma quelli che, dicesi, fossero nell'ora distrutto convento di

[1] † Le più antiche Cronache de' conventi di San Marco e di San Domenico di Fiesole, registrando sotto l'anno 1448 la morte di Fra Benedetto fratello dell'Angelico, dicono semplicemente che egli fu ottimo scrittore, e che scrisse e notò i libri da coro di San Marco e alcuni di San Domenico. Ma che gli miniasse, non si legge se non nel Vasari e negli *Annali del convento di San Marco* scritti dopo le *Vite*. Ora da un quaderno di Ricordanze del convento di San Marco, nel quale sono notate giorno per giorno le spese fatte per conto de' libri del canto, è dimostrato chiarissimamente che essi furono cominciati a scrivere da Fra Benedetto nel 1443; nella qual fatica continuò fino alla sua morte; e poi finiti da un Fra Giovanni di Guido del convento di Santa Croce; e che quanto alle loro miniature, esse furono fatte dal 1446 al 1450 da Zanobi di Benedetto Strozzi, nelle figure, e da Filippo di Matteo Torelli ne' fregi. Rispetto a' libri corali di San Domenico di Fiesole, alcuni di essi furono scritti dal detto Fra Giovanni francescano, e miniati da un ser Benedetto prete del vescovo di Fiesole. Quel libro corale che si diceva miniato egregiamente dall'Angelico, che poi fu venduto alla granduchessa di Toscana dagli eredi del priore Ricasoli, passò insieme colla Palatina nella Biblioteca Nazionale, ed oggi è tra i libri corali del Museo di San Marco. Esso è ornato di assai belle miniature, che senza dubbio sono di mano di Zanobi Strozzi. Tolta così a Fra Benedetto la qualità di miniatore, abbiamo ragione di negargli ancora l'altra di pittore, e di riconoscere senza fondamento l'opinione di coloro che lo fanno autore di alcuni affreschi nelle celle del convento di San Marco, perchè inferiori agli altri dell'Angelico.

San Domenico, e le due tavole che rimangono ancora, delle quali daremo conto nella seconda parte di questo Commentario. Nel 1414 i profughi fiesolani, abbandonata Foligno per cagione di pestilenza, si raccoglievano tutti nel convento di Cortona; e avendo perduto ogni diritto a quello di Fiesole, interpostavi l'autorità e le supplicazioni del cardinale Giovanni Dominici, primo fondatore dello stesso convento, vi facevano finalmente ritorno l'anno 1418. Molto dipinse l'Angelico nei diciotto anni che ancora dimorò in Fiesole; perciocchè colorì tre tavole per la chiesa di San Domenico, e i due freschi del convento, l'uno nel Capitolo, l'altro nel refettorio, che tuttavia rimangono. Alcuna tavola dipinse per le altre chiese di Fiesole: molte ne inviò in Firenze: fra le quali crediamo doversi annoverare tutte le tavolette che adornano la Galleria dell'Accademia fiorentina; la tavola di San Felice in Piazza; verosimilmente gli sportelli degli armadj della Santissima Annunziata; e finalmente, il gran tabernacolo che gli commise l'Arte dei Linajuoli; delle quali tutte s'è reso conto nelle note alla Vita.

Ricostruendosi dalle fondamenta, l'anno 1436, il convento di San Marco di Firenze, novellamente conceduto ai Frati Predicatori, l'Angelico fu invitato a decorarlo co' suoi dipinti. Dapprima colorì due tavole per la chiesa; ed è indubitato che quella che egli dipinse per il maggiore altare, non ancora era ultimata nel 1438, come si dimostra nella seconda parte di questo Commentario. A misura che si andava avanzando la fabbrica del convento, ei dipingeva le storie delle celle dei religiosi; e sembra indubitato invocasse tal fiata l'ajuto del fratello, sendo alcune nella esecuzione assai inferiori alle altre. La meravigliosa Adorazione dei Magi si può credere operata nel 1441. Nove anni dimorò l'Angelico in Firenze, nel qual tempo colorì le molte tavole delle quali al presente si adornano le pubbliche gallerie della città.[1]

Non il pontefice Niccolò V, come scrivono i più, ma bensì Eugenio IV invitò a Roma l'Angelico intorno il 1445: e perchè ciò meglio si chiarisca, converrà toccare brevemente di un fatto narrato dal Vasari e dagli altri. Scrive adunque il Vasari, che mancato ai vivi in quel tempo l'arcivescovo di Firenze, il pontefice Niccolò V offerisse l'arcivescovado di quella città

[1] † Fra le tavole fatte dall'Angelico per Firenze è da ricordare una tavoletta in forma di croce dipinta nel 1423 per lo spedale di Santa Maria Nuova. Nel qual luogo, e precisamente nella cappella detta degli Angeli, situata nel dormentorio delle monache addette al servigio dello Spedale, è una tavola di poco più di due braccia d'altezza. Nel mezzo siede in trono Nostra Donna che sostiene ritto sulle ginocchia il Divin Figliuolo. Ai lati del trono sono due angioletti per parte assai graziosi. Quest'opera, che è coperta da invetriata, ed in buon essere, è senza dubbio dell'Angelico.

al pittore Fra Giovanni Angelico, il quale, modestissimo essendo, rifiutò quella dignità, e consigliò il Pontefice a concederla a sant'Antonino, siccome fece. Ora, è indubitato che monsignor Zabarella arcivescovo di Firenze, cui succedette immediatamente sant'Antonino, morì negli ultimi mesi del pontificato di Eugenio IV; e che da questo fu consacrato arcivescovo di Firenze sant'Antonino nel marzo del 1445, secondo il computo romano. Che poi papa Eugenio offerisse all'Angelico la dignità di arcivescovo, si trova soltanto affermato dal Vasari: ma è profondo silenzio nel *Commentario alla vita di sant'Antonino* scritto dal Castiglioni, stato segretario del santo arcivescovo; nelle biografie latine degli illustri domenicani di Leandro Alberti, scrittore assai prossimo all'età dell'Angelico; e lo tacque lo stesso Don Silvano Razzi, camaldolese, nella *Vita di sant'Antonino*: donde ragionevolmente deduciamo non aver egli scritta la vita del pittore Giovanni Angelico, che corre sotto il nome del Vasari, discrepando manifestamente nelle opinioni. Ciò che sembra certissimo nel fatto sopraccitato si è, che per i consigli dell'Angelico, Eugenio IV eleggesse arcivescovo di Firenze sant'Antonino. Sciolti da questa critica disquisizione, facciamo seguito alla Vita dell'Angelico, narrando la condotta sua ad Orvieto, e le circostanze che l'accompagnarono.[1]

Trovandosi in Roma Don Francesco di Barone da Perugia, monaco Benedettino, e celebre maestro di vetro, scrisse al Camarlingo della Fabbrica del Duomo d'Orvieto di aver parlato ad un maestro di musaico, il quale sarebbe andato colà, se la Fabbrica gli facesse le spese dell'andare e del tornare: scrissegli ancora, che quel frate dell'Osservanza dell'Ordine de'Predicatori, il quale era egregio pittore, voleva venire ad Orvieto in quella estate. Per la qual cosa adunati, il 10 di maggio del 1447, gli Operaj ed i Consiglieri della detta Fabbrica, deliberarono che se quel pittore venisse, come asseriva, si avesse con lui ragionamento per allogargli a dipingere la cappella nuova. E nel giorno seguente adunati novamente gli Operaj, sapendo che a quel tempo era in Roma un tal frate di San Do-

[1] Queste circostanze differiscono in parte e sono in maggior numero di quelle narrate da P. Della Valle nella sua *Storia del Duomo d' Orvieto*. Ma noi possiamo sicurarne l'autenticità e la esattezza: imperciocchè il nostro collega dottor Gaetano Milanesi, nell'ottobre del 1846, ebbe comodità, trovandosi in Orvieto. di leggere e di copiare le varie deliberazioni che risguardano la condotta dell'Angelico, fatta dagli Operaj, per dipingere la cappella della Madonna di San Brizio nella Cattedrale di quella città.

† Nel Luzzi, *Il Duomo d'Orvieto descritto ed illustrato* (Firenze, Le Monnier, 1866, pag. 433), e nel *Giornale d'Erudizione Artistica* (Perugia, 1877, vol. VI, pag. 152 e seg.), sono pubblicati senza lacune e più correttamente i documenti che riguardano l'andata di Fra Giovanni Angelico ad Orvieto, e la sua condotta per dipingere la cappella di San Brizio.

menico, oltre agli altri pittori italiani, famoso, il quale aveva dipinto, e dipingeva la cappella del Papa nel palazzo di San Pietro: e sentendo che per tre mesi dell'anno, cioè giugno, luglio e agosto, sarebbe egli volentieri venuto ad Orvieto per dipingere la cappella nuova, col salario di dugento ducati d'oro all'anno, col patto che la Fabbrica, oltre al vitto, pensasse alle spese de' colori, ed ai ponti, conducendo seco un suo compagno a sette ducati al mese, ed un fattorino a tre; deliberarono che il detto maestro fosse condotto con questi patti al servigio della Fabbrica, purchè promettesse di finire il lavorìo di tutta la pittura della detta cappella, o di impiegarvi tre mesi di ciascun anno finchè non lo avesse compito. Non passò un mese, che andato il pittore (ora solamente chiamato col suo nome di Fra Giovanni di Pietro) ad Orvieto, e condotti seco Benozzo di Lese da Firenze, Giovanni d'Antonio parimente da Firenze, e Giacomo da Poli, si accordò, nel 14 di giugno del detto anno 1447, cogli Operaj di dipingere quella cappella con gli ajuti che aveva menato, per quattro mesi dell'anno, cioè giugno, luglio, agosto e settembre, sino a che la cappella non fosse finita; e che, oltre il salario pattuito di sette ducati a Benozzo, di due a Giovanni, e di uno a Giacomo, dovesse la Fabbrica fornir loro pane e vino a bastanza, e venti lire al mese per le altre spese del vitto. Finalmente, che Frate Giovanni facesse il disegno delle pitture e delle figure che doveva dipingere nella volta della cappella. Avvenne che nel tempo che si facevano i ponti, un lavorante cadde, e fu in pericolo di vita; onde la Fabbrica si obbligò al sostentamento suo, ed in caso di morte, alle spese de' funerali.

Lavorò Fra Giovanni co' suoi compagni tre mesi e mezzo; e nel 28 di settembre fu pagato. Dopo questo tempo, ritornato il pittore a Roma, non si condusse più ad Orvieto; onde lasciò il lavoro compiuto solamente nel triangolo della volta che è sopra l'altare della cappella.[1] Si trova che nel 3 di luglio del 1449, Benozzo ritornò ad Orvieto, chiedendo di continuare quel lavoro. Gli Operaj prima di affidarglielo, vollero fare esperimento del valor suo; il quale è da credere che non riuscisse di satisfazione loro, perchè di Benozzo dopo questo tempo non è più parola in Orvieto. Luca Signorelli da Cortona molti anni dopo condusse a termine quanto rimaneva a farsi di quel dipinto. Nei dieci anni che Fra Giovanni Angelico dimorò in Roma,[2] dipinse una cappella per Eugenio IV, ed una per Niccolò V; miniò per quest' ultimo alcuni libri da coro, e una tavola da

[1] Dove dipinse sedici Profeti, colla scritta: *Prophetarum laudabilis numerus*. Fu dato in intaglio dal prof. Rosini, tav. CCCIII del *Supplemento*.

[2] † Parrebbe che l'Angelico, lasciato Orvieto, ritornasse al suo convento di Fiesole, trovandosi che a' 10 di gennajo del 1450, egli come priore di quello, e i suoi frati fanno mandato di procura ad un Fra Benedetto Bartolini; e che per

altare. Delle tavole dipinte per la sua chiesa di Santa Maria sopra Minerva non ne rimane più alcuna, ma si dubita che ad una sia stata soprapposta una tela dipinta da ignobile pennello, o perchè si volesse celare quel prezioso lavoro nel tempo che si involavano dagli stranieri i nostri più celebri oggetti d'arte, o perchè non conoscendone il merito, gli fosse preferito un dipinto più dozzinale. Questa tavola credesi celata sotto la tela dell'altare del Rosario in detta chiesa. Finalmente, nel 1455, Fra Giovanni Angelico andava a contemplare nel cielo quelle care immagini che aveva sì divinamente colorite sulla terra. L'iscrizione apposta al suo sepolcro marmoreo nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva, credesi da alcuni storici dettata dallo stesso pontefice Niccolò V; e il Vasari che la riporta, omise una parte della medesima, la quale dice:

HIC JACET VEN. PICTOR FR. IO. DE FLOR. ORD.[s] P̄DICATO. ILLV.

M
CCCC
L
V

PARTE SECONDA

Dell' autore della tavola che si vede nel coro di San Domenico di Cortona, erroneamente attribuita a Fra Giovanni Angelico.

La città di Cortona possiede tuttavia due tavole di Fra Giovanni Angelico. L'una si vede nella chiesa di San Domenico, sopra l'altare della cappella laterale a sinistra del maggiore, e rappresenta una Nostra Donna seduta in trono con il Bambino Gesù, circondata da varj angioletti che porgono in offerta canestri di fiori: a destra della Vergine stanno san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista; alla sinistra, santa Maria Maddalena e san Marco. Nel sommo della tavola, di forma acuminata, sono, di piccole e bellissime figure, la Crocifissione e la Vergine Annunziata. L'altra tavola, che un tempo stette parimente in San Domenico, ora è nella Compagnia del Gesù, e rappresenta una Nunziata. Nella Compagnia medesima sono i due gradini di queste tavole: uno con istorie di san Domenico, l'altro con istorie della Vergine, di piccole figure, tanto ben fatte

qualche tempo si fermasse in Toscana, innanzi di condursi nuovamente a Roma, per dipingere la cappella di Niccolò V.

che non è possibile veder meglio. Ma quale di queste due tavole sia quella che l'Angelico fece per l'altar maggiore della *chiesa del suo Ordine*, non si può determinare, non avendo il Vasari indicato il subietto. Sennonchè alcuni scrittori hanno affermato, che la tavola cui volle alludere il Vasari, sia quella ricca e magnifica che al presente si vede nel coro della medesima chiesa di San Domenico: credenza cui dava qualche valore e il modo generico con che si esprime il Biografo, e l'esser questa tavola di proporzioni più grandi, e più delle due dell'Angelico conveniente a quell'altare. Ma in questo caso, egli sarebbe caduto in un grave errore; avendo attribuito a Fra Giovanni l'opera di un altro pittore (come vedremo più sotto), la cui maniera non si assomiglia per nulla a quella dell'Angelico. Questa tavola è alta più di sette braccia, e larga intorno a sei; ricca di ornamenti alla gotica, e copiosa di figure. Nello spartimento principale è la Incoronazione di Nostra Donna con quattro angeli a piè del trono; posta in mezzo da dieci santi, disposti cinque per parte negli spartimenti laterali; e dentro i tabernacoli soprapposti è una Trinità e l'Annunziazione della Vergine. Le ottangolari colonne alla estremità della tavola, e tutti gli altri fornimenti, sono ornati di piccole figure di angeli e santi. Il gradino o predella ha quattro storie della vita di san Domenico, e nel mezzo l'Adorazione dei re Magi. In questa storia il pittore segnò il suo nome così:

LAVRENTIVS · NICHOLAI · ME PINSIT. [1]

A piè della tavola[2] è l'altra iscrizione a grandi lettere, che dice:

CHOSIMO · ELORENZO · DEMEDICI · DA FIRENZE · AÑO · DATA · CHVESTA · TAVOLA · AFRATI · DISCÕ · DOMENICHO · D̄LLOSSERVANZA · DACHORTONA PER LANIMA LORO EDILORO · PASSATI · M · CCCC · XXXX.

La data del 1438 nella lettera colla quale i Priori di Cortona ringraziano Cosimo de'Medici del dono,[3] e l'altra del 1440 ch'è nella scritta sopra riferita, fecero ritenere al nostro collega Carlo Pini, che quest'ultima al-

[1] La scoperta di questa scritta, non veduta per lo innanzi da nessuno, si deve al nostro collega Carlo Pini; solo cui fosse noto il nome e il fare di questo ragguardevole pittore fiorentino Lorenzo di Niccolò, per aver trovato pochi anni innanzi un'altra opera col suo nome e coll'anno 1401, in un San Bartolommeo, ch'è nella sagrestia della collegiata di San Gimignano di Valdelsa.

[2] † Essa fu allogata per l'altar maggiore di San Marco a Lorenzo di Niccolò pittore del popolo di San Lorenzo, con strumento de'25 di giugno 1401 rogato da ser Stefano di Niccolò d'Angelo da Poggibonsi.

[3] Stampata dal Gaye, I, 140.

ludesse all'anno in che quest'opera fu data a fare; e l'altra del 1440, al tempo nel quale la tavola fu terminata.[1] Ma un passo della ms. Cronaca del convento di San Marco viene a provare ch'essa era stata varj anni innanzi fatta per la cappella maggiore della chiesa di San Marco di Firenze; da dove fu rimossa nello stesso anno 1440, e mandata in dono, come era stata da Cosimo promessa, al convento di San Domenico di Cortona, quando i Medici, divenuti padroni della cappella maggiore sopra nominata, vollero porre in luogo di quella un'opera dell'Angelico, cioè la preziosa tavola che il Vasari ha descritto. Le parole della Cronaca di San Marco sono queste: *An. MCCCCXXXVIII. Praedictum autem capitulum et conventus tunc dictam cappellam optulerunt et donaverunt libere praedictis civibus Cosmae et Laurentio germanis* (Medici); *et qui recognoscentes liberalitatem dicti Mariotti* (de Banchis), *gratis sibi obtulerunt et donaverunt ducatos aureos quingentos. Et ceperunt reparare et reaedificare dictam tribunam* (l'altar maggiore) *etc. Tempore illo, Fratre Cypriano existente adhuc Priore, tabula altaris majoris, quae magna et pulchra erat, ornata multis figuris, ac valoris ducatorum ducentorum, donata fuit a fratribus conventui Cortonii ordinis nostri, operante ad hoc praecipue fratre Cypriano antedicto, cui fecit apponere arma seu insignia Medicea et dictorum Medicorum nomina, nec dum perfecta erat tabula quae nunc est super dictum altare majus* (pag. 5 a tergo).

[1] Vedi la illustrazione di una tavola dipinta da Lorenzo di Niccolò, Niccolò di Piero Gerini e Spinello Aretino, incisa nella più volte lodata *Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze*; e la nota 3 a pag. 691 del tom. I dell'opera medesima.

LEON BATISTA ALBERTI

ARCHITETTO FIORENTINO

(Nato nel 1404; morto nel 1472)

Grandissima comodità arrecano le lettere universalmente a tutti quegli artefici che di quelle si dilettano, ma particolarmente agli scultori, pittori ed architetti, aprendo la via all'invenzioni di tutte l'opere che si fanno; senza che non può essere il giudizio perfetto in una persona, abbia pur naturale a suo modo, la quale sia privata dell'accidentale, cioè della compagnia delle buone lettere. Perchè, chi non sa che nel situare degli edifizj bisogna filosoficamente schifare la gravezza de' venti pestiferi, la insalubrità dell' aria, i puzzi e vapori dell'acque crude non salutifere? Chi non conosce, che bisogna con matura considerazione sapere o fuggire o apprendere per sè solo ciò che si cerca mettere in opera; senza avere a raccomandarsi alla mercè dell'altrui teorica, la quale separata dalla pratica, il più delle volte giova assai poco? Ma quando elle si abbattono per avventura a esser insieme, non è cosa che più si convenga alla vita nostra; sì perchè l'arte col mezzo della scienza diventa molto più perfetta e più ricca; sì perchè i consigli e gli scritti de' dotti artefici hanno in sè maggior efficacia e maggior credito, che le parole o l'opere di coloro che

non sanno altro che un semplice esercizio, o bene o male che se la facciano. E che tutte queste cose siano vere, si vede manifestamente in Leon Batista Alberti; il quale, per avere atteso alla lingua latina[1] e dato opera all'architettura, alla prospettiva ed alla pittura, lasciò i suoi libri scritti di maniera, che per non essere stato fra gli artefici moderni chi le abbia saputo distendere con la scrittura, ancorchè infiniti ne siano stati più eccellenti di lui nella pratica, e'si crede comunemente (tanta forza hanno gli scritti suoi nelle penne e nelle lingue de'dotti) che egli abbia avanzato tutti coloro che hanno avanzato lui con l'operare.[2] Onde si vede per esperienza, quanto alla fama ed al nome, che fra tutte le cose gli scritti sono di maggior forza e di maggior vita; atteso che i libri agevolmente vanno per tutto, e per tutto si acquistano fede, pur che siano veritieri e senza menzogne. Non è maraviglia dunque, se più che per l'opere manuali, è conosciuto per le scritture il famoso Leon Batista; il quale, nato in Firenze[3] della nobilissima famiglia degli Alberti, della quale si è in altro luogo ra-

[1] Una luminosa prova della sua perizia nella lingua latina, la dette egli componendo in essa, all'età di circa vent'anni, una commedia intitolata *Philodoxeos*, che fu creduta dai dotti opera d'autore antico, e come tale stampata dal giovane Aldo Manuzio. Fu eziandio versatissimo nella storia ecclesiastica e nei canoni. Ebbe gli ordini sacri, e come prete godette dignità e benefizj, essendo stato canonico della Metropolitana fiorentina, e pievano del Borgo a San Lorenzo, e nel 1466 rettore della prepositura di San Martino a Gangalandi. Si trova anche nominato abate di San Savino e di Sant'Ermete di Pisa. (Vedi il Pozzetti, *Mem. e doc. ined.* ecc.; il Bottari, nota 1 alla Vita di Leon Battista dell'edizione di Roma; e il Tiraboschi, *Storia della Letteratura Italiana* tom. VI, lib. II, § xl).

[2] *Degli scritti artistici dell'Alberti, vedi il Commentario posto in fine di questa Vita.

[3] Egli nacque in Venezia, nel tempo che la sua famiglia, già perseguitata in Firenze, erasi colà rifuggita. Circa l'anno della sua nascita varie sono le opinioni: la più probabile è quella del Pozzetti che la pone nel 1404, e che al Niccolini sembra quasi provata. — *Se il Pozzetti e il Niccolini avessero consultato il tomo IV delle *Memorie per le Belle Arti* stampato in Roma nel 1788, avrebbero potuto stabilire precisamente la nascita dell'Alberti. Ivi alla faccia xx, si dice che sulla tavola interna di un esemplare del libro *De re aedificatoria* di

gionato,[1] attese non solo a cercare il mondo e misurare le antichità, ma ancora, essendo a ciò assai inclinato, molto più allo scrivere che all'operare. Fu bonissimo aritmetico e geometrico,[2] e scrisse dell'architettura dieci libri in lingua latina, pubblicati da lui nel 1481;[3] ed oggi si leggono tradotti in lingua fiorentina dal reverendo messer Cosimo Bartoli, preposto di San Giovanni di Firenze. Scrisse della pittura tre libri,[4] oggi tradotti in lingua toscana da messer Lodovico Domenichi. Fece un trattato de' tirari,[5] e ordini di misurare altezze; i *Libri*

Leon Batista, della edizione fattane in Firenze nel 1485, che si conserva nella Libreria de' Padri Minori Osservanti di San Francesco d'Urbino, è scritto di carattere di quei tempi, quanto segue: « *Auctor hujus Architecture D. Leo Baptista de Albertis natus est Janue anno Christiane salutis 1404, horâ prandii usu mercatorum, die 18 februarii* ». Questa notizia fu favorita ai compilatori di quel giornale dall'ab. Pier Antonio Serassi. Vedi eziandio la *Storia letteraria della Liguria* del P. Giovan Battista Spotorno; vol. II, cap. III, pag. 168; Genova, 1825, quattro volumi in-8. — † Ma che l'Alberti nascesse in Venezia, e non in Genova, è confermato da più testimonianze.

[1] Nella Vita di Parri Spinelli, a pag. 282 di questo volume.

[2] *Intorno alle varie invenzioni che egli fece nella meccanica, nella fisica, nell'idraulica ecc., vedi il Commentario citato di sopra.

[3] *Matteo Palmieri, nel libro *De temporibus suis*, dice che nel 1452 l'Alberti aveva compito e presentato a Niccolò V il suo *Trattato d'Architettura*. Esso fu pubblicato e dedicato, in nome di Bernardo suo fratello, al magnifico Lorenzo de' Medici, da Angelo Poliziano nel 1485, con una elegantissima prefazione. Erra perciò il Vasari dicendo essere stato pubblicato dall'autore medesimo l'anno 1481. Oltre il volgarizzamento del Bartoli, stampato la prima volta nel 1550, quattro anni prima ne era venuta alla luce in Venezia una traduzione di Pietro Lauro modenese.

[4] Il Pozzetti osserva che due sono le operette di Leon Batista sulla pittura, l'una edita, l'altra inedita. — *Oltre al Domenichi, anche il Bartoli fece una traduzione del *Trattato della Pittura*, che, a quanto pare, non vide la luce se non nel 1568, cogli *Opuscoli morali* dell'Alberti, tradotti dal Bartoli medesimo, e stampati in quell'anno dal De' Franceschi in Venezia.

† Il trattatello volgare sulla pittura intitolato *Rudimenti*, e del quale si conosce un solo esemplare in un codicetto appartenuto a Scipione Maffei, fu voltato dall'istesso Alberti in latino col titolo di *Elementa picturae* e pubblicato dal cav. Girolamo Mancini in Cortona nel 1864, per le nozze Morubaldini Alberti.

[5] *La parola *tirari* non vuol dir *tirar linee*, come intende il Bottari, ma corde o altri ingegni con cui si tira, come spiega la Crusca. Conferma tale spiegazione un altro luogo del Vasari medesimo, nel preambolo alla Vita di Chimenti Camicia, della prima edizione, e in quello della Vita del Cecca, dove si vede chiaro avere la voce *tirari* il significato appunto datogli dalla Crusca.

della vita civile,[1] ed alcune cose amorose in prosa ed in versi; e fu il primo che tentasse di ridurre i versi volgari alla misura de' latini,[2] come si vede in quella sua epistola:

> Questa per estrema miserabile pistola mando
> A te che spregi miseramente noi.

Capitando Leon Batista a Roma al tempo di Nicola V, che aveva col suo modo di fabbricare messo tutta Roma sottosopra; divenne, per mezzo del Biondo da Furlì[3] suo amicissimo, familiare del papa, che prima si consigliava nelle cose di architettura con Bernardo Rossellino, scultore ed architetto fiorentino, come si dirà nella vita d'Antonio suo fratello. Costui avendo messo mano a rassettare il palazzo del papa, ed a fare alcune cose in Santa Maria Maggiore, come volle il papa, da indi innanzi si consigliò sempre con Leon Batista; onde il pontefice col parere dell'uno di questi duoi, e coll'eseguire dell'altro, fece molte cose utili e degne di esser lodate:[4]

[1] *Questi libri ora sono chiamati *della Famiglia*, ora *Economici*, ora *della Economia*, ora *della cura famigliare.* Ciò è stato cagione che molti biografi, e nominatamente il Mazzucchelli, di questa sola opera ne abbiano formate tante, quanti sono appunto i titoli che portano quei libri in diversi codici. Questa operetta dell'Alberti è stata pubblicata dal dott. Bonucci, il quale ha provato che, con poche differenze, è la stessa operetta che fino ai nostri giorni, col titolo di *Governo della famiglia*, veniva attribuita ad Agnolo Pandolfini.

† Il dott. Anicio Bonucci raccolse e pubblicò in Firenze nel 1854 coi tipi della Galilejana *Le Opere volgari* dell'Alberti, in cinque volumi in-8.

[2] Altri in seguito, come il Tolomei e il Grassi, fecero lo stesso tentativo; ma tutti infelicemente.

[3] Flavio Biondo da Forlì, della famiglia Ravaldini, segretario prima d'Eugenio IV, poi di Niccolò V, fu scrittore di varie opere pregiate.

[4] *Il Biondo riferisce, che dal cardinale Prospero Colonna, signore di Nemi, fu commessa all'Alberti la cura di cavare dal lago Nemorante la gran nave di Trajano, che da tanti secoli era calata a fondo. Di ciò non è da dubitare, perciocchè il Biondo fu spettatore di quella operazione. È poi da commentare la modestia dell'Alberti, il quale nel libro V, cap. VII dell'*Architettura*, dice semplicemente: « Io ho considerato, mediante la nave di Trajano, la quale a' giorni « passati, mentre che io distendeva le cose che avevo composto, si cavò dal lago « della Riccia, che il legno del pino e dell'arcipresso era durato egregiamente ».

come furono il condotto dell'acqua Vergine, il quale essendo guasto, si racconciò; e si fece la fonte in sulla piazza de' Trievi,[1] con quegli ornamenti di marmo che vi si veggiono,[2] ne' quali sono l'arme di quel pontifice e del popolo romano.[3] Dopo andato al signor Sigismondo Malatesti d'Arimini, gli fece il modello della chiesa di San Francesco, e quello della facciata particolarmente, che fu fatta di marmi; e così la rivolta della banda di verso mezzo giorno, con archi grandissimi, e sepolture per uomini illustri di quella città. Insomma, ridusse quella fabbrica in modo, che per cosa soda, ell'è uno de' più famosi tempj d'Italia. Dentro ha sei cappelle bellissime, una delle quali, dedicata a San Geronimo, è molto ornata; serbandosi in essa molte reliquie venute di Gerusalem.[4] Nella medesima è la sepoltura del detto signor Sigismondo

[1] † Il condotto dell'acqua vergine acconciavasi nel 1453, e più ampiamente si restaurava nel 1466, e nel 1472; al qual ultimo restauro, ed anche all'ornamento della fonte di Trevi si trova che era preposto come architetto Francesco della Lora o Lori fiorentino. (Vedi nella *Revue Archéologique*, Paris 1875, la Memoria del signor Eugenio Müntz intitolata *Les Monuments antiques de Roma au XV siècle*).

[2] Quegli ornamenti, dice il Bottari, furon tolti via molti anni fa. La fonte fu di nuovo riccamente ornata da Clemente XII, col disegno di Niccolò Salvi architetto romano.

[3] *Rispetto ai lavori cominciati da Niccolò V in Roma, veggasi la Vita che di questo pontefice scrisse Giannozzo Manetti, il quale ne dà una minutissima descrizione, aggiungendo che di essi fu il principale architetto un Bernardo fiorentino; che il Vasari, e qui ed altrove, afferma essere il Rossellino, ma che alcuni moderni scrittori vogliono invece sia artefice differente. Il Manetti però non fa parola dell'Alberti. Solo il Palmieri, nella sua operetta *de Temporibus*, racconta che volendo Niccolò V rifare, nel 1452, più bella la basilica di San Pietro e avendo dato principio a lavoro tanto magnifico e grandioso da uguagliarsi agli antichi, consigliato da Leon Batista Alberti, lo sospendesse.

† Che l'architetto di cui si servì Niccolò V fosse veramente il Rossellino è confermato da varj documenti pubblicati a' nostri giorni.

[4] *A questo magnifico tempio fu, secondo il Clementini, dato principio l'ultimo giorno d'ottobre del 1447. E secondo la iscrizione che si legge sotto il cornicione grande della facciata principale, sopra la porta maggiore, ed intorno alle cappelle, fu terminato nel 1450. Racconta di più il Clementini, che il Malatesta avendo inteso che la chiesa suddetta, per mancanza di marmi, andava molto lentamente, non ostante che avesse fatto condurre un'infinita quantità di marmi dall'Istria, ed avesse rovinato il Porto di Rimini, e molti edificj dentro

e quella della moglie,[1] fatte di marmi molto riccamente l'anno 1450; e sopra una è il ritratto di esso signore, ed in altra parte di quell'opera quello di Leon Batista. L'anno poi 1457, che fu trovato l'utilissimo modo di stampare i libri da Giovanni Guittemberg germano;[2] trovò Leon Batista, a quella similitudine, per via d'uno strumento, il modo di lucidare le prospettive naturali[3] e diminuire le figure, ed il modo parimente da potere ridurre le cose piccole in maggior forma, e ringrandirle: tutte cose capricciose, utili all'arte, e belle affatto. Volendo ne'tempi

e fuori la città, e gettato a terra assai sepolcri della chiesa vecchia di San Francesco; oltre l'essersi servito delle pietre della canonica e del campanile già da esso Malatesta atterrati; aveva, per compire quel tempio, fatto condurre a Rimini molti altri marmi tolti dalle chiese di San Severo e di Classe di Ravenna, che minacciavano di ruinare. Per la quale azione fu meritamente biasimato dal mondo, e da Pio II chiamato sacrilego. Ma che la facciata di questa chiesa non fosse finita nel 1450, abbiamo ragione di crederlo per alcuni documenti ancora inediti che sono presso di noi: da'quali si ritrae, che nel dicembre del 1454, Leon Batista Alberti aveva da Roma mandato un altro disegno per quella facciata, facendo alcuni cambiamenti al primo disegno; e che nell'assenza dell'architetto, dirigeva quei lavori Matteo Pasti veronese, da molti anni al servizio di Sigismondo Malatesta (il quale ritrasse in medaglia); e che erano suoi ajuti un maestro Luigi e Giovanni suo figliuolo. I disegni di questa bellissima tra le fabbriche moderne, si veggono nella *Storia* del D'Agincourt, tav. LI. La illustrarono con scritti il conte Algarotti, nelle *Lettere sopra l'Architettura*; Giovan Battista Costa, in una operetta intitolata *Il Tempio di San Francesco di Rimini*; Lucca 1765; e finalmente l'abate Luigi Nardi, nella sua *Descrizione antiquario-architettonica dell'Arco di Augusto, del Ponte di Tiberio, e del Tempio Malatestiano di Rimini* (Rimini 1813).

† I suddetti documenti furono stampati in Firenze nel 1855 dal dott. Zanobi Bicchierai per le nozze Farinola-Vai.

[1] *È questa la celebre Isotta ariminese, donna di altissimi spiriti, e ornata di molte lettere. Nel tom. II della *Raccolta Milanese* (1757) è un'operetta del Mazzucchelli col titolo: *Notizie intorno ad Isotta.*

[2] *Il vero nome dell'inventore è Giovanni Guttemberg di Magonza, al quale poi si associarono Giovanni Faust e lo Schoeffer. Varie sono le opinioni intorno all'anno in che ebbe principio la stampa. Il Peignot lo pone al 1436; il Koelhoff al 1450; altri al 1452; ed altri al 1455. Coll'opinione del Vasari, sta quella del De la Serna Santander, il quale ne assegna l'anno 1457. Il primo splendore della stampa però dal più degli scrittori è stabilito verso l'anno 1455.

[3] Mediante quel velo detto il *reticolo*, conosciuto anche dai matematici. Alcuni pretendono che inventasse eziandio la camera ottica; e le parole dell'anonimo, che il Niccolini riferisce tradotte alla nota 44 del suo *Elogio* ecc., par che confermino tale opinione, nonostante che comunemente ne sia creduto inventore Giovan Battista Porta, vissuto nel secolo posteriore.

di Leon Batista, Giovanni di Paolo Rucellai fare a sue spese la facciata principale di Santa Maria Novella tutta di marmo, ne parlò con Leon Batista suo amicissimo; e da lui avuto non solamente consiglio, ma il disegno, si risolvette di volere ad ogni modo far quell'opera, per lasciar di sè quella memoria. E così fattovi metter mano, fu finita l'anno 1477, con molta sodisfazione dell'universale; a cui piacque tutta l'opera, ma particolarmente la porta, nella quale si vede che durò Leon Batista più che mediocre fatica.[1] A Cosimo Rucellai fece similmente il disegno del palazzo, ch'egli fece nella strada che si chiama la Vigna,[2] e quello della loggia che gli è dirimpetto: nella

[1] *La facciata della chiesa di Santa María Novella fu principiata da Turino Baldesi; il quale, secondo che scrive il padre Fineschi (ved. *Lettera sulla Facciata di Santa Maria Novella*), lasciò in morte 400 fiorini d'oro per fare le tre porte e l'ornamento di esse; non essendosi però condotto il lavoro che fino agli archi di sotto il primo cornicione. Nel suo testamento però, fatto nel 1348, si legge un codicillo del giorno 8 ottobre, col quale egli lascia fiorini 270, oltre i 30 già pagati a frate Jacopo Passavanti, per far costruire la porta maggiore di Santa Maria Novella dalla parte della Piazza Nuova. (Vedilo nell'Archivio Diplomatico di Firenze). Questo documento, quando altro non esista, accuserebbe d'inesattezza il Fineschi. Intorno al 1456, Giovanni di Paolo Rucellai fece da Leon Batista Alberti condurre a termine la facciata suddetta, sullo stile della parte inferiore già cominciata. Ebbe il suo termine 14 anni dopo, come si legge nell'architrave: *Anno Sal. MCCCCLXX*. Onorano grandemente l'Alberti il disegno e gli ornamenti della porta maggiore di detta chiesa, che sono bellissimi.

† Fra Giovanni di Domenico da Corella domenicano nel suo poemetto latino intitolato *Theotocon*, in onore di Maria Vergine, trattando *de basilicis florentinis eidem divae genetrici consecratis*, afferma che l'opera della facciata di Santa Maria Novella fu condotta col disegno di Giovanni Bettini. E di questa medesima opinione si mostra il Del Migliore nelle *Osservazioni mss. sopra le Vite del Vasari*. Il Passerini però (*Genealogia e Storia della Famiglia Alberti*; Firenze, Cellini, 1869, vol. due in-4), dice a p. 138 del primo volume, in nota, che la porta centrale (della facciata) è senza dubbio dell'Alberti, o sivvero servilmente imitata sull'altre sue opere, tanto ritiene dello stile grandioso ed ornato nel tempo istesso di cui lasciò sì belli esempj nel tempio Malatestiano di Rimini. Di quel Giovanni Bettini, artista sconosciuto, abbiamo parlato nella Vita di Michelozzo.

[2] *Del palazzo de'Rucellai in Via della Vigna, parla il Filarete, dicendolo fatto *nuovamente*: il che fa credere che il suo innalzamento debba essere stato fra il 1460 e il 1466; spazio di tempo nel quale il Filarete pare dettasse il suo Trattato.

† Il palazzo, cominciato a murare intorno al 1451, pare che avesse il suo compimento, almeno nelle parti principali, verso il 1455.

quale avendo girati gli archi sopra le colonne strette nella faccia dinanzi e nelle teste, perchè volle seguitare i medesimi e non fare un arco solo, gli avanzò da ogni banda spazio; onde fu forzato fare alcuni risalti ne' canti di dentro.[1] Quando poi volle girare l'arco della volta di dentro, veduto non potere dargli il sesto del mezzo tondo, che veniva stiacciato e goffo, si risolvette a girare in su i canti da un risalto all'altro certi archetti piccoli; mancandogli quel giudizio e disegno che fa apertamente conoscere, che oltre alla scienza bisogna la pratica; perchè il giudizio non si può mai far perfetto, se la scienza operando, non si mette in pratica. Dicesi che il medesimo fece il disegno della casa ed orto de' medesimi Rucellai nella via della Scala:[2] la quale è fatta con molto giudizio e comodissima, avendo oltre agli altri molti agi, due logge, una volta a mezzogiorno e l'altra a ponente; amendue bellissime, e fatte senza archi sopra le colonne: il qual modo è il vero e proprio che tennero gli antichi; per-

[1] Il Pozzetti, dietro le memorie comunicategli dalla famiglia Rucellai, asserisce, che non a Cosimo, ma a Gio. Rucellai, detto delle Fabbriche, fece l'Alberti il disegno del palazzo e della loggia, e quello d'una villa a Quaracchi, che è passata poi in un ramo della casa Pitti.

† Circa al palazzo e alla loggia de' Rucellai, l'anonimo autore delle brevi vite di artefici fiorentini da Cimabue a Michelangelo (ms. nella Magliabechiana segnato clas. XIX, n° 19, già da noi citato nel Commentario alla Vita di Stefano e d'Ugolino, dice che Bernardo Rossellino fece il modello del palazzo, e Antonio del Migliorino Guidotti fece quello della loggia. E veramente rispetto al palazzo pare a noi scorgervi grandissima somiglianza colle altre fabbriche, innalzate senza dubbio col disegno del Rossellino, come il palazzo Picoolomini in Pienza e l'altro parimente Piccolomini in Siena, non che quello detto delle Papesse oggi Nerucci, nella medesima città.

[2] Oggi palazzo Stiozzi.

† Presentemente è posseduto dalla contessa Orloff. Mal a proposito per altro si attribuisce all'Alberti il disegno di questo palazzo innalzato da Bernardo figliuolo di Giovanni Rucellai in via della Scala; nel quale egli raccolse la celebre Accademia platonica dispersa dopo la cacciata di Piero de' Medici nel 1494. Il terreno sul quale il palazzo fu edificato non diventò proprietà de' Rucellai se non diciassette anni dopo la morte di Leon Batista, nè vi esisteva nessun edifizio prima del 1498. (Vedi Passerini, *Degli Orti Oricellarj*; Memorie storiche pubblicate in Firenze nel 1854 per le nozze Rospigliosi-Pallavicini e Boncompagni-Ludovisi.

ciocchè gli architravi, che son posti sopra i capitelli delle colonne, spianano; laddove non può una cosa quadra, come sono gli archi che girano, posare sopra una colonna tonda, che non posino i canti in falso. Adunque, il buon modo di fare vuole che sopra le colonne si posino gli architravi; e che quando si vuol girare archi, si facciano pilastri e non colonne. Per i medesimi Rucellai, in questa stessa maniera, fece Leon Batista in San Brancazio una cappella che si regge sopra gli architravi grandi posati sopra due colonne e due pilastri, forando sotto il muro della chiesa; che è cosa difficile ma sicura: onde questa opera è delle migliori che facesse questo architetto. Nel mezzo di questa cappella è un sepolcro di marmo molto ben fatto, in forma ovale e bislungo, simile, come in esso si legge, al sepolcro di Gesù Cristo in Gerusalemme.[1] Ne' medesimi tempi, volendo Lodovico Gonzaga, marchese di Mantoa, fare nella Nunziata de' Servi di Firenze la tribuna e cappella maggiore col disegno e modello di Leon Batista; fatto rovinar a sommo di detta chiesa una cappella quadra che vi era, vecchia e non molto grande, dipinta all' antica, fece la detta tribuna capricciosa e difficile a guisa d' un tempio tondo, circondato da nove cappelle, che tutte girano in arco tondo, e dentro sono a uso di nicchia: per lo che, reggendosi gli archi di dette cappelle in su i pilastri dinanzi, vengono gli ornamenti dell' arco di pietra, accostandosi al muro, a tirarsi sempre indietro per appoggiarsi al detto muro, che, secondo l' andare della tribuna, gira in contrario; onde quando i detti archi delle cappelle si guardano dagli lati, par che caschino indietro, e che abbiano, come hanno in vero, disgrazia; sebbene la mi-

[1] *Fu fabbricata nel 1467. La cappella e il ritratto del Santo Sepolcro esistono tuttavia, essendo chiuso con un muro l' arco che l' univa colla chiesa di San Pancrazio ora soppressa. Nella tav. LII, sotto i numeri 17, 18, 19 della *Storia* del D'Agincourt se ne vedono i disegni.

sura è retta, ed il modo di fare difficile. E in vero, se Leon Batista avesse fuggito questo modo, sarebbe stato meglio; perchè, sebbene è malagevole a condursi, ha disgrazia nelle cose piccole e grandi, e non può riuscir bene. E che ciò sia vero nelle cose grandi; l'arco grandissimo dinanzi, che dà l'entrata alla detta tribuna, dalla parte di fuori è bellissimo; e di dentro, perchè bisogna che giri secondo la cappella che è tonda, pare che caschi all'indietro e che abbia estrema disgrazia. Il che forse non arebbe fatto Leon Batista, se con la scienza e teorica avesse avuto la pratica e la sperienza nell'operare; perchè un altro arebbe fuggito quella difficultà, e cercato piuttosto la grazia e maggior bellezza dell'edifizio.[1] Tutta

[1] *Lodovico Gonzaga marchese di Mantova, capitano generale della Repubblica fiorentina dopo Braccio Baglioni, fermata la pace tra' principi d'Italia, sotto gli auspicj di papa Niccolò V, comandò che si portassero e si appendessero nel tempio dell'Annunziata le spoglie di guerra, le armi e le insegne tolte al nemico, in rendimento di grazie pel ricevuto benefizio; e il residuo del militare stipendio che dalla Repubblica gli era dovuto, in circa 2000 fiorini d'oro, fosse assegnato alla edificazione della cappella maggiore o tribuna della detta chiesa, o piuttosto alla continuazione di essa, cui pare che sin dal 1444 si fosse pensato, ma a spese del convento. La permuta di quella somma dal Comune ne' frati, pel detto fine, fu fatta dal Gonzaga nel 1451: e da questo anno ebbe principio la nuova fabbrica. Giovanni Aldobrandini in tre lettere scritte da Firenze al Gonzaga, ne' 2 febbrajo, 23 marzo e 3 maggio del 1471, pubblicate prima dal signor Faccioli (vedi *La sala de' Giganti nel palazzo del Te presso Mantova*), e novamente dal Gaye (*Carteggio inedito* ecc., I, 225-42), voleva persuadere al Marchese che il vecchio disegno dell'Alberti, secondo il quale era già stata incominciata la fabbrica, aveva tanti difetti che il volerla seguitare secondo quello, avrebbegli suscitato contro il biasimo e la disapprovazione degli intelligenti. Lo esorta, pertanto, a far chiudere tutte le cappelle principiate intorno alla tribuna, e di tutte quelle fare la cappella maggiore e il coro; non potendo la tribuna in nessun modo servire al coro e alle cappelle d'attorno. Continua poi a noverare e dichiarare gli errori, gli sconci e gl'inconvenienti ch'erano nel disegno della tribuna a quel modo ideato; e a mostrare quanto più giudizioso e utile fosse il nuovo disegno dell'anonimo architetto. Ma con tutto che le ragioni e considerazioni dell'Aldobrandini fossero molto savie, al suo consiglio non fu dato ascolto: del che e' si mostra dispiacente nella lettera de' 3 maggio 1471: e tutti quegli errori e quelli sconci, appunto che l'Aldobrandini prenunziava sarebbero venuti nella fabbrica, se fosse stata tirata innanzi secondo il disegno dell'Alberti, rimangono tuttavia, e mostrano che tanto l'Aldobrandini quanto il Vasari avevano ragione; il primo, col chiamare quell'opera confusa e male intesa; l'altro, col dirla disgraziata. Più di venti anni ci vollero prima che questo lavorio, a quando a

questa opera in sè, per altro, è bellissima, capricciosa e difficile; e non ebbe Leon Batista se non grande animo a voltare, in quei tempi, quella tribuna nelle maniera che fece. Dal medesimo Lodovico marchese condotto poi Leon Batista a Mantoa, fece per lui il modello della chiesa di Sant'Andrea[1] e d'alcune altre cose; e per la via d'andare da Mantoa a Padoa si veggiono alcuni tempj fatti secondo la maniera di costui. Fu esecutore de'disegni e modelli di Leon Batista Salvestro Fancelli fiorentino,[2] architetto e scultore ragionevole; il quale condusse,

quando interrotto, fosse compiuto: il che fu nel 1476. Per più minuti particolari intorno all'andamento di questa fabbrica è da consultare la bella ed erudita nota del Gaye alle sopra citate tre lettere dell'Aldobrandini, e alle altre due de'Frati dell'Annunziata e della Signoria di Firenze al marchese di Mantova. Intorno a Giovanni Aldobrandini, uomo ragguardevole de'suoi tempi, per carichi e ufficj sostenuti, raccolse alcune notizie il Gargani Garganetti nella sua *Illustrazione del Cenacolo di Sant' Onofrio in Foligno*, seconda edizione.

[1] Rispetto a questa chiesa di Sant'Andrea, cominciata nel 1472, dice il Niccolini nell'*Elogio* citato: « La ragion dell'edificare vi è maestrevolmente osservata: ma nell'interno di questa fabbrica il genio di quelle antiche bellezze che vi adunò l'architetto, oltraggiato da ciò che chiamasi moderno miglioramento, quasi disparve ». Per la stessa città di Mantova dette l'Alberti il disegno della piccola chiesa di San Sebastiano. Ambedue queste fabbriche furono eseguite dopo la morte di lui. Anco di esse veggonsi disegni nella tavola LII dell'opera del D'Agincourt.

† La piccola ed elegante chiesa di San Sebastiano fu principiata nel 1460, come scrive nella sua *Cronica di Mantova* lo Schivenoglia, e come conferma eziandio una lettera di Leon Batista Alberti del 27 di febbrajo 1460, indirizzata al marchese Lodovico Gonzaga, nella quale egli dice di aver già fatto i *modoni* (o disegni) di San Sebastiano, di San Lorenzo e di una loggia. E circa i fondamenti di San Sebastiano, essi furono gettati nel marzo di quel medesimo anno. Quanto al disegno della basilica di Sant'Andrea è certo che fu fatto dall'Alberti nel 1470, ma essa non ebbe cominciamento prima del febbrajo del 1472. Ci vollero più di quarant'anni prima che fosse compito il corpo principale di quel bellissimo tempio, alterato in gran parte coll'aggiunta posteriore della cupola. (Vedi Willelmo Braghirolli, *Leon Batista Alberti a Mantova*; articolo pubblicato nell'*Archivio Storico Italiano*, nuova serie, tom. IX, 1869; Part. I, pag. 1 e seg.).

[2] *Il Vasari qui non si rammentò che nella Vita del Brunellesco chiama Luca, e non Silvestro, il Fancelli; e Luca è il vero suo nome, che fu figliuolo di Jacopo di Bartolommeo da Settignano. Nel Gaye si trova che nel 1486 egli abitava in Mantova, dove nel 1490 Lorenzo il Magnifico scrisse a Francesco Gonzaga perchè gli mandasse maestro Luca per il Duca di Calabria che gli chiedeva un architetto. Nel 1491 il Fancelli è eletto capomaestro dell'Opera del

secondo il voler di detto Leon Batista, tutte l'opere che fece fare in Firenze,[1] con giudizio e diligenza straordinaria: ed in quelli di Mantoa, un Luca fiorentino;[2] che abitando poi sempre in quella città e morendovi, lasciò il nome, secondo il Filarete, alla famiglia de' Luchi, che vi è ancor oggi. Onde fu non piccola ventura la sua, aver amici che intendessino, sapessino e volessino servire; perciocchè non potendo gli architetti star sempre in sul lavoro, è loro di grandissimo ajuto un fedele ed amorevole esecutore:[3] e se niuno mai lo seppe, lo so io benissimo per lunga prova.

Nella pittura non fece Leon Batista opere grandi nè molto belle; conciossiachè quelle che si veggiono di sua mano, che sono pochissime, non hanno molta perfezione: nè è gran fatto, perchè egli attese più agli studj che al disegno. Pur mostrava assai bene, disegnando, il suo concetto; come si può vedere in alcune carte di sua mano, che sono nel nostro Libro; nelle quali è disegnato il ponte Sant'Agnolo, ed il coperto che col disegno suo vi fu fatto a uso di loggia, per difesa del sole nei tempi di

Duomo di Firenze, in luogo di Giuliano da Majano, morto in Napoli l'anno avanti: il che prova, contro il Vasari, che il Fancelli non finì la vita in Mantova. (*Carteggio inedito* ecc., I, 239, nota 2; 300, 303, 304). Similmente è lo stesso Fancelli quel Luca fiorentino qui nominato, che l'autore vuole lasciasse in Mantova il nome alla famiglia Luchi; non ricordandosi di aver detto anche questo nella Vita del Brunellesco, a proposito del Fancelli.

† Nacque Luca Fancelli nel 1430. Avendo il Marchese di Mantova richiesto Cosimo il Vecchio de' Medici d'un architetto, egli mandò colà il Fancelli, il quale stette a' servigj di quel signore per più di trent'anni. Nel 1487 Luca fu chiamato a Milano per dare il suo parere circa al modo di alzare la cupola del Duomo. Dopo la morte di Giuliano da Majano, Luca gli successe nel carico di capomaestro di Santa Maria del Fiore, nel quale stette dall'agosto del 1491 al dicembre del 1494. Morì sul finire dell'anno seguente.

[1] *Il Gaye, parlando della tribuna della Nunziata di Firenze, porta fuori alcuni documenti del maggio del 1460, i quali provano che esecutore di quel lavoro era l'architetto Antonio Manetti fiorentino.

[2] † Qui il Vasari fa del Fancelli due persone diverse, chiamandolo ora Silvestro ed ora Luca.

[3] Ventura simile mancò al Brunellesco, come è stato avvertito nella Vita di lui.

state, e delle pioggie e de' venti l'inverno: la qual'opera gli fece far papa Nicola V, che aveva disegnato farne molte altre simili per tutta Roma; ma la morte vi s'interpose.[1] Fu opera di Leon Batista quella che è in Fiorenza, su la coscia del ponte alla Carraia, in una piccola cappelletta di Nostra Donna; cioè uno sgabello d'altare; dentrovi tre storiette con alcune prospettive; che da lui furono assai meglio descritte con la penna, che dipinte col pennello.[2] In Fiorenza medesimamente è in casa di Palla Rucellai un ritratto di se medesimo fatto alla spera,[3] ed una tavola di figure assai grandi di chiaro e scuro. Figurò ancora una Vinegia in prospettiva e San Marco; ma le figure che vi sono furono condotte da altri maestri: ed è questa una delle migliori cose che si veggia di sua pittura. Fu Leon Batista persona di civilissimi e lodevoli costumi,[4] amico dei virtuosi, e liberale e cortese affatto con ognuno; e visse onoratamente e da gentiluomo, com'era, tutto il tempo di sua vita; e finalmente, essendo condotto in età assai ben matura, se ne

[1] Il ponte Sant'Angiolo da Adriano in qua non è stato più coperto, quantunque una bella copertura vi starebbe a maraviglia per riparare dalla sferza del sole l'affluenza della gente che frequenta San Pietro. (MILIZIA, *Memorie degli Architetti*, tom. I).

[2] Non vi son più.

[3] *Di questo ritratto e delle altre pitture qui nominate non abbiamo contezza. L'effigie dell'Alberti si ha però in un bel medaglione di bronzo, dove nel diritto è il busto dell'Alberti volto a sinistra, colla testa nuda, e colla scritta: LEO · BAPTISTA · ALBERTUS. Nel rovescio: MATHAEI · PASTII · VERONENSIS · OPUS; e nel mezzo, un occhio alato con attorno una corona d'alloro. Simbolo allusivo alle vaste cognizioni di quest'artista, e che in parole si può spiegare: Quando l'occhio dell'Alberti, così esercitato nelle cose terrene, potrà godere la contemplazione delle celesti e divine? La Biblioteca Nazionale di Parigi possiede l'esemplare stozzato in argento.

[4] L'anonimo autore della Vita dell'Alberti (che da alcuni è creduto essere lo stesso Leon Batista), pubblicata dal Muratori, com'è stato accennato, e dal Bottari, ci attesta che nel lanciar dardi, nel danzare, nel correre, nel saltare sopra erti monti non aveva chi lo pareggiasse. Una saetta da lui lanciata trapassava qualunque forte corazza di ferro ecc. Il Vinci, soggiugne il Niccolini (*Elogio storico di Leon Batista Alberti*), ebbe comune coll'Alberti il vantaggio della forza e dell'ingegno.

passò contento e tranquillo a vita migliore lasciando di sè onoratissimo nome.[1]

[1] Leon Batista Alberti morì in Roma l'anno 1472, come lasciò scritto il Palmieri, segretario apostolico di Sisto IV, nel suo libro *De Temporibus*. È falso ciò che asserì il Poccianti nel *Catalogo degli Scrittori fiorentini*, p. 111, e dietro lui monsignor Bottari nelle annotazioni al Vasari stampato in Roma, che l'Alberti fosse sotterrato in Santa Croce di Firenze, nella tomba de' suoi maggiori.

COMMENTARIO

ALLA

VITA DI LEON BATISTA ALBERTI

Degli scritti artistici di Leon Batista Alberti

A rendere più compiute le notizie di Leon Batista Alberti, sarebbe stato ottimo consiglio arrogervi il catalogo degli scritti editi come inediti di questo celebre artefice e scienziato. Ma il farlo era opera non breve e non sicura; conciossiachè al presente non è ancor dato accertare il numero delle opere dell'Alberti; e il chiarissimo Anicio Bonucci, che da più anni si travaglia intorno le medesime, dichiara oltrepassare il numero di trent'otto sopra disparatissimi argomenti, e confidarsi di rinvenirne in copia maggiore. Abbiamo pertanto reputato più utile e più confacente alle presenti ricerche noverare quelle opere soltanto che versano intorno le arti del disegno. Sendo l'Alberti peritissimo della pittura, della scultura e dell'architettura, di tutte queste arti lasciò precetti ed ammaestramenti.

L'operetta latina sulla statua porta il titolo: *Breve compendium de componenda statua.* Fu volgarizzata da Cosimo Bartoli, e da lui dedicata a Bartolommeo Ammannato, insigne architetto e scultore de' suoi tempi. Piccolo nella mole, ma grande per gli ammaestramenti è questo trattato dell'Alberti; nel quale dopo aver toccato della origine di quest'arte nobilissima, discende agli insegnamenti parziali; fra i quali propone uno strumento primamente da lui trovato, che egli appella *definitore*, composto di tre parti; cioè di un *orizzonte*, di una *linda*, e di un *piombo*; onde rinvenire le proporzioni del corpo umano, e le ragioni de' suoi movimenti. Nel processo dell'operetta ammaestra del modo di ben adoperare questo regolo o *definitore.* Al presente, dagli scultori più non si adopera un così

fatto strumento; ma il signor Emeric David crede fosse molto in uso presso i Greci e gli Egiziani.

Due opere lasciò l'Alberti intorno la pittura; una più breve, detta *Rudimenti*; l'altra più copiosa, col nome di *Elementi*. Della prima non si conosce che un esemplare, già posseduto dal celebre Scipione Maffei; ed è tuttavia inedita.[1] La seconda, scritta dall'autore in italiano e poscia voltata in latino, fu dallo stesso dedicata al celebre Filippo di ser Brunellesco con queste parole: « Poichè io fui in questa nostra, sopra l'altre « onoratissima patria ridotto, compresi in te, Filippo, e in quel nostro « amicissimo Donato scultore, ed in quegli altri Nencio e Luca e Masaccio[2] « essere a ogni lodata cosa ingegno, da non posporli a qual si sia stato « antico e famoso in queste arti.... E se in tempo ti accade ozio, mi pia« cerà rivegga questa mia operetta *De pictura*, quale a tuo nome feci in « lingua toscana ». La versione italiana però che abbiamo alle stampe, non è quell'Alberti, ma di Cosimo Bartoli, da lui dedicata a Giorgio Vasari. Ebbe eziandio l'onore di una versione in greco per cura di un Panagioto Doxara del Peloponneso. L'autore divise l'opera in tre libri. Nel primo tratta delle linee, e generalmente della parte geometrica. Nel secondo e nel terzo ragiona molto a dilungo della prospettiva; e non omette di succintamente favellare del disegno, del colore e della composizione. Egli toglie gli esempj e le prove de'suoi precetti dalle opere classiche dei Greci, delle quali non abbiamo che pochi ed oscuri cenni in Plinio e in Pausania; ma sarebbe stato assai più utile, a nostro avviso, addurre gli esempj dei suoi contemporanei, e segnatamente di Masaccio, che lo stesso Alberti confessa esser tale da non doversi posporre a qualsivoglia degli antichi.

Ma l'arte che più predilesse l'Alberti, e alla quale consacrò gli studj e la vita, fu certamente l'architettura, fino a meritarsi il nome di Vitruvio fiorentino. L'opera sua *De re aedificatoria*, compresa in dieci libri, sarà sempre uno dei fonti più sicuri di questa scienza; ed un monumento solenne dell'ingegno grandissimo di lui. Fattosi a studiare e ponderare i vitruviani precetti, e questi confrontando con gli antichi monumenti, ne

[1] † Abbiamo già detto che è stata pubblicata dal cav. Mancini nel 1864.

[2] † Cioè Lorenzo Ghiberti e Luca della Robbia. Quanto a Masaccio, che è il terzo nominato dall'Alberti, noi crediamo che egli abbia inteso non del celebre Masaccio pittore, ma sibbene di Tommaso o Maso di Bartolommeo detto parimente Masaccio, che fu scultore, maestro di getto, ed architetto, e del quale si leggono alcune notizie a pag. 291 nota 2 di questo volume. Ed in questa credenza ci conferma il considerare che l'Alberti lo nomina insieme cogli altri tre che furono scultori, e vivevano al tempo nel quale egli scriveva quella sua operetta, cioè quando l'altro Masaccio, che fu solamente pittore, era già morto da parecchi anni.

accenna con mirabile giudizio i difetti; ne trae il migliore; lo dilucida e rischiara da quanto vi ha d'intralciato e di oscuro; lo riduce ai suoi veri principj, portando ovunque chiarezza, ordine ed eleganza. Il perchè il conte Mazzucchelli non dubitò asserire, che soltanto per le cure dell'Alberti l'opera di Vitruvio divenisse intelligibile e aperta agli studiosi dell'architettura. I dieci libri *De re aedificatoria* segnano un nuovo ed importante periodo della storia di quell'arte nobilissima; perciocchè, se per gli esempj dell'Orgagna si era cominciato ad abbandonare lo stile volgarmente appellato *gotico*; se per quelli del Brunellesco si sbandiva intieramente dagli edificj sacri e profani; solo gli scritti di Leon Batista, divulgandosi per l'Italia e fuori di essa, accertarono il trionfo della classica architettura. La brevità di questi cenni non ci consente distenderci lungamente su quest'opera dell'Alberti. Fu dal Bartoli voltata in lingua italiana; e per ordine di Francesco I tradotta in francese da Giovanni Martin, segretario del cardinale di Lenencourt.

Importantissima eziandio per le arti è un'altra opera dell'Alberti, la quale ha per titolo: *Piacevolezze matematiche*, ove l'autore viene proponendo e sciogliendo molti problemi spettanti all'idraulica, alla meccanica, alla dinamica, ecc. Fra i ritrovati che più onorano l'ingegno di Leon Batista sono *l'equilibro* o livello a pendolo, per livellare i terreni, le acque correnti, ecc.; la stadera a bilico per valutare i pesi, che servì di modello alla moderna *bascula*; l'odometro, o compasso itinerario, che prevale per la semplicità, per l'economia, per la fiducia, a quello ideato dall'Accademia del Cimento, e che il celebre Ramsden si è fatto proprio. Maggiore attinenza hanno colle arti le seguenti invenzioni dell'Alberti: la *camera ottica* detta ancora da altri *di prospettiva*, fu primamente da lui inventata, sebbene ne fosse da molto tempo conceduta la lode al napoletano Giovan Batista della Porta, vissuto un secolo dopo l'Alberti; il *reticolo* dei pittori, del quale essi si servono per trasportare facilmente qualsivoglia disegno in altre dimensioni. Finalmente, è dovuta ugualmente a lui l'utilissima invenzione dei *sostegni* per uso dei canali di navigazione, che lo Zendrini attribuì ad alcuni ingegneri veneziani, e che molti credettero trovati da Leonardo da Vinci. Il conte Vittorio Fossombroni ne rinvenne aperta menzione nel capo X del libro *De re aedificatoria.*

Altri scritti dell'Alberti intorno le belle arti, confida di rinvenire il benemerito signor Bonucci; e noi facciam voti perchè le sue ricerche conseguiscano un felice risultamento.

LAZZARO VASARI

PITTORE ARETINO

(Nato nel 1399; morto nel 1452 ?)

Grande è veramente il piacere di coloro che trovano qualcuno de' suoi maggiori e della propria famiglia essere stato in una qualche professione, o d'arme, o di lettere, o di pittura, o qualsivoglia altro nobile esercizio, singolare e famoso. E quegli uomini che nell'istorie trovano esser fatta onorata menzione d'alcuno de' suoi passati, hanno pure, se non altro, uno stimolo alla virtù, ed un freno che li rattiene dal non fare cosa indegna di quella famiglia che ha avuto uomini illustri e chiarissimi. Ma quanto sia il piacere, come dissi da principio, lo provo in me stesso; avendo trovato fra i miei passati, Lazzaro Vasari[1] essere stato pittore famoso ne' tempi suoi, non solamente nella sua patria, ma in tutta Toscana ancora. E ciò non certo senza cagione, come potrei mostrar chiaramente, se, come ho fatto degli altri, mi fusse lecito

[1] † Lazzero di Niccolò de' Taldi da Cortona, venuto ad abitare in Arezzo nella prima metà del secolo xv, fu lo stipite di questa famiglia, la quale per Giorgio figliuolo di Lazzero che fece l'arte del vasajo, mutò il primo cognome in quello de' Vasari. Ma Lazzero non fu pittore, come per vanità o per errore vorrebbe farci credere il Vasari: egli invece non fu che un semplice sellajo da cavalli, come dichiara nella sua portata all'Estimo di Cortona del 1427. Tra i pittori aretini il suo nome non si trova.

parlare liberamente di lui. Ma perchè, essendo io nato del sangue suo, si potrebbe agevolmente credere che io in lodandolo passassi i termini; lasciando da parte i meriti suoi e della famiglia, dirò semplicemente quello che io non posso e non debbo in niun modo tacere, non volendo mancare al vero, donde tutta pende l'istoria. Fu dunque Lazzaro Vasari, pittore Aretino, amicissimo di Pietro della Francesca dal Borgo San Sepolcro, e sempre praticò con esso lui, mentre egli lavorò, come si è detto, in Arezzo. Nè gli fu cotale amicizia, come spesso addiviene, se non di giovamento cagione; perciocchè, dove prima Lazzaro attendeva solamente a far figure piccole per alcune cose, secondo che allora si costumava; si diede a far cose maggiori, mediante Pietro della Francesca. E la prima opera in fresco fu in San Domenico d'Arezzo,[1] nella seconda cappella a man manca entrando in chiesa, un San Vincenzio; a piè del quale dipinse inginocchioni sè e Giorgio suo figliuolo giovanetto, in abiti onorati di que' tempi, che si raccomandano a quel Santo, essendosi il giovane con un coltello inavvertentemente percosso il viso. Nella quale opera sebbene non è alcuna inscrizione, alcuni ricordi nondimeno de' vecchi di casa nostra, e l'arme che vi è de' Vasari, fanno che così si crede fermamente. Di ciò sarebbe, senza dubbio, stato in quel convento memoria; ma perchè molte volte, per i soldati, sono andate male le scritture e ogni altra cosa, non me ne maraviglio. Fu la maniera di Lazzaro tanto simile a quella di Pietro Borghese, che pochissima differenza fra l'una e l'altra si conosceva. E perchè nel suo tempo si costumava assai dipignere nelle barde de' cavalli varj lavori e partimenti d'imprese, secondo che coloro erano che le portavano; fu in ciò Lazzaro bonissimo maestro, e massimamente essendo suo proprio far figurine piccole

[1] Le pitture fatte in San Domenico son perite.

con molta grazia, le quali in cotali arnesi molto bene si accomodavano. Lavorò Lazzaro per Niccolò Piccinino,[1] e per gli suoi soldati e capitani, molte cose piene di storie e d'imprese, che furono tenute in pregio; e con tanto suo utile, che furono cagione, mediante il guadagno che ne traeva, che egli ritirò in Arezzo una gran parte de' suoi fratelli; i quali, attendendo alle misture de' vasi di terra, abitavano in Cortona. Tirossi parimente in casa Luca Signorelli da Cortona, suo nipote, nato d'una sua sorella; il quale, essendo di buono ingegno, acconciò con Pietro Borghese, acciò imparasse l'arte della pittura: il che benissimo gli riuscì, come al suo luogo si dirà. Lazzaro dunque, attendendo a studiare continuamente le cose dell'arte, si fece ogni giorno più eccellente; come ne dimostrano alcuni disegni di sua mano molto buoni, che sono nel nostro Libro. E perchè molto si compiaceva in certe cose naturali e piene d'affetti, nelle quali esprimeva benissimo il piangere, il ridere, il gridare, la paura, il tremito, e certe simili cose; per lo più le sue pitture sono piene d'invenzioni così fatte, come si può vedere in una cappellina dipinta a fresco di sua mano in San Gimignano d'Arezzo;[2] nella quale è un Crocifisso, la Nostra Donna, San Giovanni e la Maddalena a piè della Croce, che in varie attitudini piangono così vivamente, che gli acquistarono credito e nome fra i suoi cittadini. Dipinse in sul drappo, per la Compagnia di Sant'Antonio della medesima città, un gonfalone che si porta a processione; nel quale fece Gesù Cristo alla colonna nudo e legato, con tanta vivacità, che par che tremi, e che tutto ristretto nelle spalle sofferisca con incredibile umiltà e pacienza le percosse che due Giudei gli danno; de' quali uno, recatosi in piedi, gira con ambe le mani, voltando le spalle verso Gesù Cristo, in atto crudelissimo; l'altro, in profilo,

[1] Celebre capitano Perugino nel secolo XV.

[2] Anco questa pittura è stata distrutta.

ed in punta di piè s'alza, e strignendo con le mani la sferza, e digrignando i denti, mena con tanta rabbia, che più non si può dire. A questi due dipinse Lazzaro le vestimenta stracciate, per meglio dimostrare l'ignudo; bastandogli in un certo modo ricoprire le vergogne loro e le meno oneste parti. Questa opera, essendo durata in sul drappo (di che certo mi maraviglio)[1] tanti anni ed insino a oggi, fu per la sua bellezza e bontà fatta ritrarre dagli uomini di quella Compagnia, dal Priore franzese,[2] come al suo luogo ragioneremo. Lavorò anco Lazzaro a Perugia nella chiesa de' Servi, in una cappella accanto alla sagrestia, alcune storie della Nostra Donna ed un Crocifisso; e nella pieve di Montepulciano, una predella di figure piccole; in Castiglione Aretino, una tavola a tempera in San Francesco;[3] e altre molte cose, che per non esser lungo non accade raccontare; e particolarmente di figure piccole molti cassoni, che sono per le case de' cittadini. E nella Parte guelfa di Fiorenza si vede, fra gli armamenti vecchi, alcune barde fatte da lui, molto ben lavorate. Fece ancora per la Compagnia di San Bastiano, in un gonfalone, il detto Santo alla colonna, e certi Angeli che lo coronano: ma oggi è guasto e tutto consumato dal tempo. Lavorava in Arezzo, nei tempi di Lazzaro, finestre di vetro Fabiano Sassoli aretino;[4] giovane in quello esercizio di molta intelligenza,

[1] Non se ne sarebbe maravigliato Guido Reni, il quale volle dipinger sul drappo, credendolo più durevole, l'Angiolo nei Cappuccini di Roma, e altre cose citate dal Malvasia, par. VI, pag. 56.

[2] Guglielmo de Marcillac, di cui leggesi la vita più sotto. Il gonfalone dipinto da Lazzaro è perduto. La copia qui rammentata fu eseguita in due quadri, che presentemente sono in una cappella di pertinenza del Capitolo della Cattedrale, in luogo chiamato il Duomo vecchio.

[3] † Fabiano di Stagio di ser Pietro Sassoli. Sappiamo che nel 1487 fece una finestra di vetro per la cappella della Confraternita della Trinità d'Arezzo. Ebbe Fabiano un figliuolo di nome Stagio, che fece la medesima arte e fu scolare del Marcillac.

[4] † Qui si deve intendere che Parri disegnasse i cartoni che dovevano servire d'esemplare a' maestri di vetro, ma non che egli facesse quest'arte.

come ne fanno fede l'opere che sono di suo nel Vescovado, Badia, Pieve, ed altri luoghi di quella città: ma non aveva molto disegno, e non aggiugneva a gran pezzo a quelle che Parri Spinelli faceva.[1] Perchè deliberando, siccome ben sapeva cuocere i vetri, commetterli e armarli, così voler fare qualche opera che fusse anco di ragionevole pittura; si fece fare a Lazzaro due cartoni a sua fantasia, per fare due finestre alla Madonna delle Grazie.[2] E ciò avendo ottenuto da Lazzaro, che amico suo e cortese artefice era, fece le dette finestre, e le condusse di maniera belle e ben fatte, che non hanno da vergognarsi da molte. In una è una Nostra Donna molto bella; e nell'altra, la quale è di gran lunga migliore, è una resurrezione di Cristo, che ha dinanzi al sepolcro un armato in iscorto; che per essere la finestra piccola, e per conseguente la pittura, è maraviglia come in sì poco spazio possano apparire quelle figure così grandi. Molte altre cose potrei dire di Lazzaro, il quale disegnò benissimo, come si può vedere in alcune carte del nostro Libro; ma perchè così mi par ben fatto, le tacerò.

Fu Lazzaro persona piacevole, ed argutissimo nel parlare; ed ancora che fusse molto dedito ai piaceri, non però si partì mai dalla vita onesta. Visse anni settantadue, e lasciò Giorgio suo figliuolo,[3] il quale attese continuamente all'antichità de' vasi di terra aretini; e nel tempo che in Arezzo dimorava messer Gentile urbinate, vescovo di quella città,[4] ritrovò i modi del colore rosso e nero de' vasi di terra, che insino al tempo del re Porsena i vecchi Aretini lavorarono. Ed egli, che industriosa persona era, fece vasi grandi al torno, d'altezza d'un

[1] *Per le informazioni che abbiamo, pare che quella tavola sia perduta.
[2] Le due finestre qui descritte furon tolte, col biasimevol pretesto di dar lume alla chiesa, e vi furon sostituiti vetri chiari.
[3] Avo dello scrittore di queste Vite.
[4] Messer Gentile de' Becchi era stato precettore di Lorenzo il Magnifico.

braccio e mezzo; i quali in casa sua si veggiono ancora.[1] Dicono che cercando egli di vasi in un luogo, dove pensava che gli antichi avessero lavorato, trovò in un campo di terra, al ponte alla Calciarella,[2] luogo così chiamato, sotto terra tre braccia, tre archi delle fornaci antiche, e intorno a essi, di quella mistura, e molti vasi rotti, e degl'intieri quattro; i quali, andando in Arezzo il magnifico Lorenzo de' Medici, da Giorgio per introduzione del vescovo gli ebbe in dono: onde furono cagione e principio della servitù, che con quella felicissima Casa poi sempre tenne. Lavorò Giorgio benissimo di rilievo; come si può vedere in casa sua, in alcune teste di sua mano.[3] Ebbe cinque figliuoli maschi, i quali tutti fecero l'esercizio medesimo; e tra loro furono buoni artefici Lazzaro e Bernardo, che giovinetto morì a Roma. E certo se la morte non lo rapiva così tosto alla casa sua, per l'ingegno, che destro e pronto si vide in lui, egli avrebbe accresciuto onore alla patria sua. Morì Lazzaro vecchio nel 1452, e Giorgio suo figliuolo, essendo di sessantotto anni, nel 1484; e furono sepolti ambedue nella pieve di Arezzo, appiè della cappella loro di San Giorgio; dove in lode di Lazzaro furono, col tempo, appiccati questi versi:

Areti exultet tellus clarissima; namque est
Rebus in angustis, in tenuique labor.
Vix operum istius partes cognoscere possis:
Myrmecides taceat; Callicrates sileat.

Finalmente Giorgio Vasari ultimo,[4] scrittore della presente storia, come grato de' benefizj che riconosce in gran

[1] Sono smarriti o distrutti.

[2] Fuori della porta San Lorentino.

[3] Anco queste son perdute.

[4] Giorgio biografo non fu l'ultimo di questo nome nella famiglia Vasari. Il figlio di suo fratello ser Piero ebbe pur nome Giorgio: fu cavalier di San Stefano, e scrisse di sua mano un priorista fiorentino nel 1590. Vedi l'Alberetto in fine.

parte dalla virtù de' suoi maggiori; avendo, come si disse nella vita di Pietro Laurati, dai suoi cittadini e dagli Operaj e canonici ricevuto in dono la cappella maggiore di detta Pieve, e quella ridotta nel termine che si è detto; ha fatto nel mezzo del coro, che è dietro all'altare, una nuova sepoltura,[1] ed in quella, trattole donde prima erano, fatto riporre l'ossa di detti Lazzaro e Giorgio vecchi, e quelle parimente di tutti gli altri che sono stati di detta famiglia, così femmine come maschi; e così fatto nuovo sepolcro a tutti i discendenti della casa de' Vasari. Il corpo similmente della madre, che morì in Firenze l'anno 1557, stato in deposito alcuni anni in Santa Croce, ha fatto porre nella detta sepoltura, siccome ella desiderava, con Antonio suo marito e padre di lui, che morì infin l'anno 1527 di pestilenza. E nella predella che è sotto la tavola di detto altare, sono ritratti di naturale, dal detto Giorgio, Lazzaro e Giorgio vecchio suo avolo, Antonio suo padre, e madonna Maddalena de' Tacci sua madre.[2] E questo sia il fine della vita di Lazzaro Vasari, pittore aretino.

[1] Questa sepoltura esiste. Ivi però non è tumulato il nostro scrittore, essendo stato sepolto in luogo distinto dagli altri avanti l'altar maggiore.

[2] I ritratti qui nominati vi si veggono ancora, e sono in buonissimo stato.

ALBERETTO DE' VASARI D'AREZZO

NICCOLÒ detto CASENTINO
de' TALDI da Cortona
moglie Salome, nata nel 1382

LAZZERO sellajo
n. 1399 † 1452 (?)
venuto ad abitare in Arezzo nella prima metà del 1400
moglie Cristofana di Cristofano Pleni da Cortona

- GIORGIO vasajo † 1481
- Ser BARTOLOMMEO prete

Figli di Giorgio:

- SALOME
- ANTONIO
- COSIMO prete
- LAZZERO orefice
- ANTONIO † 1527, moglie Maddalena Tacci
- BERNARDO orefice, morto giovanetto in Roma
- SENSA

Figli di Antonio:

- ROSA, marito Gregorio Pecori
- Ser PIERO notajo † 1595, moglie Susanna di Domenico Pagni
- LUCREZIA, marito Gaspero Punini
- Cav. GIORGIO, pittore, architetto e scrittore, n. 1512 † 1574, moglie Niccolosa di Francesco Bacci

Figlio di Ser Piero:

- GIORGIO cav. di S. Stefano † 1625, moglie Clemenza di Lorenzo Taccini

Figli di Giorgio:

- MARCANTONIO prete † 1668
- GIROLAMO
- IPPOLITO
- PIERO
- LORENZO cav. di S. Stefano, n. 1588 † 1634

Figli di Lorenzo:

- DONATO, poi Fra Giacinto cappuccino † 1659
- GIORGIO † 1663
- RODOLFO cav. di S. Stefano † 1664
- FRANCESCO MARIA cav. di S. Stefano † 1687, *ultimo della famiglia i cui beni passarono nella Fraternita d'Arezzo*

ANTONELLO DA MESSINA

PITTORE

(Nato circa il 1444?; morto intorno al 1493).

Quando io considero meco medesimo le diverse qualità de' benefizj ed utili che hanno fatto all'arte della pittura molti maestri che hanno seguitato questa seconda maniera,[1] non posso, mediante le loro operazioni, se non chiamarli veramente industriosi ed eccellenti; avendo eglino massimamente cercato di ridurre in miglior grado la pittura, senza pensare a disagio o spesa o ad alcun loro interesso particolare. Seguitandosi adunque di adoperare in su le tavole ed in su le tele non altro colorito che a tempera; il qual modo fu cominciato da Cimabue l'anno 1250, nello stare egli con que' Greci,[2] e seguitato poi da Giotto e dagli altri, de' quali si è insino a qui ragionato; si andava continuando il medesimo modo di fare: sebbene conoscevano gli artefici, che nelle pitture a tempera mancavano l'opere d'una certa morbidezza e vivacità, che arebbe potuto arrecare, trovandola, più grazia

[1] * L'Autore lo riferisce alla seconda delle tre parti, in che egli divise la sua opera; ciascuna delle quali discorre d'una età o maniera dell'arte. Vedine la distinzione a pag. 95 di questo volume nel Proemio alla Seconda Parte.

[2] * Dell'inesattezza di queste asserzioni vedi quanto è detto nelle note e nel Commentario alla Vita di Cimabue. (Vol. I, pag. 262).

al disegno, vaghezza al colorito, e maggior facilità nell'unire i colori insieme; avendo eglino sempre usato di tratteggiare l'opere loro per punta solamente di pennello. Ma sebbene molti avevano, sofisticando, cercato di tal cosa; non però aveva niuno trovato modo che buono fusse, nè usando vernice liquida o altra sorte di colori mescolati nelle tempere. E fra molti, che cotali cose o altre simili provarono, ma invano, furono Alesso Baldovinetti,[1] Pesello, e molti altri; a niuno de' quali non riuscirono l'opere di quella bellezza e bontà che si erano immaginati. E quando anco avessino quello che cercavano, trovato; mancava loro il modo di fare che le figure in tavola posassino come quelle che si fanno in muro; ed il modo ancora di poterle lavare, senza che se n'andasse

[1] *È da notare, che se il Baldovinetti, stando alla denunzia di suo padre, nacque nel 1422 († ma con più verità nel 1427, come vedremo nella sua Vita), aveva avuto bene il modo di conoscere la pratica usata da Giovanni di Bruggia, sia che la imparasse da Ruggieri, sia che la sapesse da chi avevala appresa da Ruggieri o Antonello. Quindi non possiamo intendere, perchè il Vasari dica che il Baldovinetti si fosse provato invano a trovare un diverso modo di pittura. Lo stesso è da dire di Pesello. Che se anche dopo che il dipingere a olio fu introdotto e diffuso in Italia, veggiamo le opere di alcuni maestri essere fatte coll'antica pratica della tempera; ciò non deve far meraviglia, perchè è ben naturale che gli artefici invecchiati negli antichi usi mal si sarebbero adattati alla nuova maniera, sebben migliore.

† Nel Commentario alla Vita di Domenico Veneziano mostreremo che egli dipingendo dal 1439 al 1445 la cappella maggiore di Sant'Egidio si servì dell'olio di lino in quantità straordinaria. Il che fa credere che egli conoscesse la pratica di stemperare i colori coll'olio secondo la nuova maniera, l'adoperasse in Firenze ed insegnassela a Piero della Francesca suo discepolo, il quale sappiamo per un prezioso documento del 1466 averla messa in opera nel dipingere lo stendardo della Compagnia della Nunziata d'Arezzo. Forse perchè questo nuovo modo di dipingere era fino allora sconosciuto in Firenze, e maestro Domenico ne faceva sul principio un segreto, alcuni pittori fiorentini, tra i quali, secondo il Vasari, il Baldovinetti e il Pesellino, furono mossi a tentare di scoprirlo, ma non vi riuscirono. Per noi è certo che Andrea del Castagno, al quale vuole il Vasari che Domenico apprendessela, non l'usasse negli affreschi di Sant'Egidio fatti cinque anni dopo, non trovandosi mai nominato l'olio tra le materie somministrate a lui per questo lavoro dallo Spedale di Santa Maria Nuova. E si può dire che nessuno dei pittori fiorentini loro contemporanei, e neppure quelli che furono dopo fino agli ultimi anni di quel secolo, l'adoperò, vedendo che Fra Filippo, il Botticelli, il Verrocchio e il Ghirlandajo seguitarono la vecchia pratica della pittura a tempera.

il colore; e che elle reggessino, nell'essere maneggiate, ad ogni percossa: delle quali cose, ragunandosi buon numero d'artefici, avevano senza frutto molte volte disputato. Questo medesimo disiderio avevano molti elevati ingegni che attendevano alla pittura fuor d'Italia; cioè i pittori tutti di Francia, Spagna, Alemagna, e d'altre provincie. Avvenne dunque, stando le cose in questi termini, che lavorando in Fiandra Giovanni da Bruggia,[1] pittore in quelle parti molto stimato per la buona pratica che si aveva nel mestiero acquistato, chè si mise a provare diverse sorte di colori; e, come quello che si dilettava dell'archimia, a far di molti olj per far vernici, ed altre cose, secondo i cervelli degli uomini sofistici, come egli era. Ora avendo una volta fra l'altre durato grandissima fatica in dipignere una tavola; poichè l'ebbe con molta diligenza condotta a fine, le diede la vernice, e la mise a seccarsi al sole, come si costuma. Ma o perchè il caldo fusse violente, o forse mal commesso il legname o male stagionato; la detta tavola si aperse in sulle commettiture di mala sorte. Laonde, veduto Giovanni il nocumento che le aveva fatto il caldo del sole, deliberò di far sì, che mai più gli farebbe il sole così gran danno nelle sue opere. E così recatosi non meno a noja la vernice che il lavorare a tempera, cominciò a pensare di trovar modo di fare una sorte di vernice, che seccasse all'ombra, senza mettere al sole le sue pitture. Onde, poichè ebbe molte cose sperimentate, e pure e mescolate insieme; alla fine trovò, che l'olio di seme di lino

[1] *Il suo vero nome è Johan, o Hans van Eyck, che vuol dire Giovanni di Eyck, detto di Bruggia, dalla sua patria, dove, secondo i più, nacque nel 1370. Ebbe Giovanni un fratello di nome Uberto. La Galleria di Berlino possiede una tavola fatta da lui in compagnia di Giovanni, ricca d'invenzione e di figure; dove una scritta metrica accenna il nome di ambidue, e quello di Lisabetta Vyts nata Burlunt, e di Jodocus Vyts, committenti della tavola. Dall'ultimo verso, a guisa di cronostico, si ritrae che queste pitture si credono fatte nel 6 di maggio 1432. Si noti però, che questa scritta è variamente riferita dal Rumohr e dal Waagen.

e quello delle noci, fra tanti che n'aveva provati, erano più seccativi di tutti gli altri. Questi, dunque, bolliti con altre sue misture, gli fecero la vernice che egli, anzi tutti i pittori del mondo avevano lungamente desiderato. Dopo fatto sperienza di molte altre cose, vide che il mescolare i colori con queste sorti d'olj dava loro una tempera molto forte, e che secca, non solo non temeva l'acqua altrimenti, ma accendeva il colore tanto forte, che gli dava lustro da per sè senza vernice; e quello che più gli parve mirabile, fu che si univa meglio che la tempera infinitamente.[1] Per cotale invenzione rallegrandosi molto Giovanni, siccome era ben ragionevole, diede principio a molti lavori; e n'empiè tutte quelle parti, con incredibile piacere de' popoli ed utile suo grandissimo: il quale aiutato di giorno in giorno dalla sperienza andò facendo sempre cose maggiori e migliori. Sparsa non molto dopo la fama dell'invenzione di Giovanni non solo per la Fiandra, ma per l'Italia e molte altre parti del mondo; mise in disiderio grandissimo gli artefici di sapere in che modo egli désse all'opere sue tanta perfezione. I quali artefici, perchè vedevano l'opere e non sapevano quello che egli si adoperasse, erano costretti a celebrarlo e dargli lode immortali, e in un medesimo tempo virtuosamente invidiarlo; e massimamente, che egli per un tempo non volle da niuno esser veduto lavorare, nè insegnare a nessuno il segreto. Ma divenuto vecchio, ne fece grazia, finalmente, a Ruggieri da Bruggia suo creato; e Ruggieri ad Ausse[2] suo discepolo, ed agli altri, de' quali si parlò dove si ragiona del colorire a olio

[1] *Intorno alle quistioni insorte sul trovato del dipingere a olio, e alla parte che v'ebbero il d'Eyck e Antonello da Messina, vedi il Commentario da noi posto in fine di questa Vita.

[2] *Poche notizie abbiamo di Ruggieri di Bruges. Secondo il Facio (*De viris illustribus*, Florentiae 1743), egli era a Roma al tempo del giubbileo del 1450; dove ebbe occasione di vedere le pitture fatte da Gentile da Fabriano nel Laterano. Nel *Trattato* del Filarete, scritto fra il 1460 e il 1466, Ruggieri è no-

nelle cose di pittura.[1] Ma contuttociò; sebbene i mercanti ne facevano incetta, e ne mandavano per tutto il mondo a principi e gran personaggi, con loro molto utile; la cosa non usciva di Fiandra. E ancorchè cotali pitture avessino in sè quell'odore acuto che loro davano i colori e gli olj mescolati insieme, e particularmente quando erano nuove, onde pareva che fusse possibile conoscerli; non però si trovò mai nello spazio di molti anni. Ma essendo da alcuni Fiorentini, che negoziavano in Fiandra ed in Napoli, mandata al re Alfonso I di Napoli una tavola con molte figure, lavorata a olio da Giovanni; la quale per la bellezza delle figure, e per la nuova invenzione del colorito, fu a quel re carissima; concorsero quanti pittori erano in quel regno per vederla, e da tutti fu sommamente lodata.[2]

minato come ancor vivo. Il nome d'Ausse poi si tiene per isbagliato; ed è a credere piuttosto che debbasi leggere Hans (che in fiammingo vuol dire Giovanni) Hemling, e più spesso Memling, sebbene meno propriamente. Su questo pittore, delle cui opere, a detto del Varnewyck, la città di Bruges è piena, ha raccolto varie notizie il Boisserée nel *Kunstblatt* (foglio di Arti), n° 11 del 1821, e n° 43 del 1825.

[1] *Vedi nella *Introduzione* il cap. VII della *Pittura* (Vol. I, pag. 184).

[2] *In Napoli, nella chiesa di Santa Barbara in Castel Nuovo, dietro l'altar maggiore, è una tavola con i Re Magi, che si vuole esser quella, di cui qui fa cenno il Vasari, ed è da lui stesso stata già citata nella *Introduzione* al capitolo VII della *Pittura*; sennonchè a qualcuno (vedi *Guida di Napoli pel Congresso del 1845*) è stato di ostacolo a crederla di Giovanni da Bruggia il vedervisi ritratti di naturale Alfonso I e Ferdinando, essendo la tavola mandata e non portata dal pittore a Napoli. Ma questo dubbio viene a cadere per forza di un passo di Massimo Stanzioni, pittore napolitano, nato nel 1585, il quale, in una sua opera inedita (vedi PUCCINI, *Memorie di Antonello da Messina*, p. 24) dice di aver letto in alcune memorie, che avendo questa tavola sofferto nel trasporto era stata accomodata dallo Zingaro e dai Donzelli, ed aggiuntovi i ritratti di Alfonso I e di Ferdinando suo figliuolo nei volti dei Magi. E di qui è nato in alcuni l'errore di credere questa tavola opera dello Zingaro, in altri dei Donzelli.

† Rispetto a questa tavola dicono i signori Crowe e Cavalcaselle (*History of Painting in North Italy*, vol. II, p. 103) che nella cappella di Santa Barbara, che è parte del Castello di Napoli, si mostra una Epifania, nella quale siamo invitati ad ammirare la mano di Giovanni Van Eyck e le correzioni fattevi da' fratelli Donzelli. Che l'autore di essa sia un forestiero, e che sia stata ritoccata posteriormente, apparisce chiaro; ma il Van Eyck ed i Donzelli sono fuori di questione in una debole e guasta pittura del secolo XVI.

Ora, avendo un Antonello[1] da Messina, persona di buono e desto ingegno, ed accorto molto, e pratico nel suo mestiero, atteso molti anni al disegno in Roma; si era prima ritirato in Palermo, e quivi lavorato molti anni, ed in ultimo a Messina sua patria; dove aveva con l'opere confirmata la buona opinione, che aveva il paese suo, della virtù che aveva di benissimo dipignere. Costui, dunque, andato una volta per sue bisogne di Sicilia a Napoli, intese che al detto re Alfonso era venuta di Fiandra la sopraddetta tavola di mano di Giovanni da Bruggia dipinta a olio per sì fatta maniera, che si poteva lavare, reggeva ad ogni percossa, ed aveva in sè tutta perfezione. Perchè fatta opera di vederla, ebbono tanta forza in lui la vivacità de'colori e la bellezza ed unione di quel dipinto, che, messo da parte ogni altro negozio e pensiero, se n'andò in Fiandra; e in Bruggia pervenuto prese dimestichezza grandissima col detto Giovanni, facendogli presente di molti disegni alla maniera italiana, e d'altre cose.[2] Talmente che, per questo, per l'osser-

[1] *Antonello degli Antonj si dice disceso da famiglia artistica, contandosi tra' suoi antenati un Antonio d'Antonio, del quale si vede tuttavia nella cattedrale di Messina un San Placido martire, col nome e l'anno 1262; un Jacobello d'Antonio, che dipinse in San Domenico della stessa città un San Tommaso d'Aquino in mezzo a' Dottori; e finalmente Salvatore d'Antonio, padre del nostro Antonello, il quale condusse in San Francesco d'Assisi l'immagine di esso santo stimmatizzato. L'anno della nascita d'Antonello s'ignora; ma certo non potè essere il 1447, come il Gallo negli *Annali di Messina* dice, ed alcuni scrittori, seguendo lui, ripeterono, non ostante che questa data mal si accordasse co' fatti. L'opinione più ricevuta è, ch'egli nascesse intorno al 1414; e a questa noi pure ci attenghiamo.

† Noi invece siamo più disposti a crederlo nato poco avanti al tempo assegnato dal Gallo. La più antica opera di Antonello di data certa è del 1470: essendo oggi stato riconosciuto che il ritratto dipinto da lui, ora conservato nel Museo di Berlino, è del 1475, e non del 1445, come si era per lungo tempo creduto. Ognun vede che riportando la nascita di Antonello al suddetto tempo, bisogna negare non solo che egli sia stato in Fiandra intorno al 1440, e abbia dallo stesso Van Eyck imparato la nuova maniera di dipingere, ma anche dubitare grandemente che non vi sia stato mai; essendo più ragionevole il credere che questa pratica gli sia stata insegnata da qualche pittore fiammingo venuto in Italia, come per esempio da Ruggeri da Bruges, o abbiala studiata sopra alcune opere state portate dalla Fiandra a Napoli.

[2] *Sulla pretesa andata di Antonello in Fiandra vedi il Commentario.

vanza d'Antonello, e per trovarsi esso Giovanni già vecchio, si contentò che Antonello vedesse l'ordine del suo colorire a olio: onde egli non si partì di quel luogo, che ebbe benissimo appreso quel modo di colorire che tanto disiderava. Nè dopo molto essendo Giovanni morto,[1] Antonello se ne tornò di Fiandra per riveder la sua patria, e per far l'Italia partecipe di così utile, bello e comodo segreto. E stato pochi mesi a Messina, se n'andò a Vinezia;[2] dove, per essere persona molto dedita a' piaceri e tutta venerea, si risolvè abitar sempre, e quivi finire la sua vita, dove aveva trovato un modo di vivere appunto secondo il suo gusto. Perchè messo mano a lavorare, vi fece molti quadri a olio, secondo che in Fiandra aveva imparato, che sono sparsi per le case de' gentiluomini di quella città; i quali, per la novità di quel lavoro, vi furono stimati assai. Molti ancora ne fece che furono

[1] *Sin ora la più accettata opinione era ch'egli fosse morto intorno il 1445; trovandosi nelle carte dell'Archivio di Bruggia un documento di quell'anno, dove si fa menzione della vedova di Giovanni d'Eyck; ma da un documento di recente scoperto dal signor di Stoop, di Bruges, nell'archivio dell'antica cattedrale di San Donato, si viene a sapere che l'anno preciso della morte di Giovanni Van Eyck accadde nel mese di giugno del 1440, e che il celebre pittore fu sotterrato nel circuito esterno della chiesa, e un anno dopo fu trasportato nell'interno della chiesa. I documenti trovati dal signor Stoop contengono altresì molte particolari notizie: come le ricevute di pagamento per le spese di tumulazione, di trasporto del corpo, e la nota di diversi lasciti e donazioni fatte da esso pittore. (Vedi *Moniteur Universel*, n° 335, decembre 1847).

[2] *Non si può assegnare con precisione l'anno dell'andata di Antonello a Venezia, nè quanto tempo vi dimorasse. Ma se la morte del Van Eyck accadde nel 1440, e se è vero che Antonello fu in Fiandra, e da quell'artefice imparò la maniera del dipingere a olio, e poco dopo la sua morte se ne partì, e venne a Venezia, come dice il Vasari; questo sarebbe avvenuto dopo il 1440. È certo poi che nel 1475 era colà, e dipinse due ritratti per casa Pasqualino. (Vedi nota 3, pag. 571). Il Lanzi ed il Puccini poi pongono due andate di Antonello a Venezia; nella seconda delle quali, dopo essere stato anche in Milano, pensano che vi fermasse la sua dimora, e che, di più, entrasse agli stipendj della Repubblica; stando alla testimonianza del Maurolico, scrittore, se non contemporaneo, non però molto discosto dal Messinese; il quale dice che *ob mirum hoc ingenium Venetiis aliquot annos publice conductus vixit: Mediolani quoque fuit percelebris* (*His. Sican.*, fol. 186, prima edizione). La Vita di Antonello è nel Vasari piena d'incertezze e di contraddizioni; e sarebbe vana fatica di volervi portare maggior ordine e luce.

mandati in diversi luoghi.[1] Alla fine, avendosi egli quivi acquistato fama e gran nome, gli fu fatta allogazione di una tavola che andava in San Cassano, parrocchia di quella città: la qual tavola fu da Antonello con ogni suo sapere, e senza risparmio di tempo, lavorata.[2] E finita, per la novità di quel colorire e per la bellezza delle figure, avendole fatte con buon disegno, fu commendata molto e tenuta in pregio grandissimo. Ed inteso poi il nuovo segreto, che egli aveva in quella città, di Fiandra portato; fu sempre amato e carezzato da quei magnifici gentiluomini, quanto durò la sua vita.

Fra i pittori che allora erano in credito in Vinezia, era tenuto molto eccellente un maestro Domenico. Costui, arrivato Antonello in Venezia, gli fece tutte quelle carezze e cortesie che maggiori si possono fare a un carissimo e dolce amico. Per lo che Antonello, che non volle esser vinto di cortesia da maestro Domenico, dopo non molti mesi gl'insegnò il segreto e modo di colorire a olio. Della qual cortesia ed amorevolezza straordinaria niun'al-

[1] *I musei della Germania sono più d'ogni altro ricchi di quadri d'Antonello, probabilmente tolti dalle Gallerie d'Italia. In quello di Berlino è una Madonna col Bambino ritto sur un tronco di colonna, con un fondo di paese. Porta scritto: ANTONELLUS MESANENSIS. P. Parimente un San Sebastiano, legato alla colonna e trafitto dalle freccie, col fondo di cielo. Sotto è scritto: ANTONELLUS MESANEUS. E finalmente, un ritratto di un giovane con berretto nero in testa, cascante da ambe le parti, e una vesta nera in dosso, foderata d'una pelliccia bianca. Il fondo rappresenta un paese. Dinanzi a un tronco di colonna, è una cartelletta colla seguente iscrizione: 1445 (lo Schorne inclina a credere che dica piuttosto 1475; i signori Crowe e Cavalcaselle dicono che le due cifre finali di questa data non sono leggibili) ANTONELLUS MESSANEUS ME PINSIT; e in basso a lettere d'oro: *prosperans modestus esto: infortunatus vero prudens.* (WAAGEN, *Catalogo della Galleria di Berlino*, ediz. del 1841). Anche la Galleria di Belvedere in Vienna possiede un quadro d'Antonello, che rappresenta il morto Redentore sorretto da tre angeli piangenti, con la scritta: ANTONIUS MESSANENSIS. Questa è quella tavola, della quale il prof. Rosini (III, 111), confessando di non sapere qual sorte abbia avuto, ha dato un intaglio nella tavola CLXXII, ricavandolo dalla stampa che ne avea data il D'Agincourt sur un disegno del Canova.

[2] *Questa tavola fino dal 1475 era al suo posto, e vi stette sino verso la fine del seguente secolo, come attesta il Morelli (*Notizie d'opere d'arte di Anonimo*, pag. 189). Il Sansovino nel 1580 la vide; ma al tempo del Ridolfi (1646) essa non v'era più.

tra gli sarebbe potuta esser più cara: e certo a ragione; poichè per quella, siccome immaginato si era, fu poi sempre nella patria molto onorato. E certo, coloro sono ingannati in di grosso che pensano, essendo avarissimi anco di quelle cose che loro non costano, dover essere da ognuno per i loro begli occhi, come si dice, serviti. Le cortesie di maestro Domenico Viniziano cavarono di mano d'Antonello quello che aveva con sue tante fatiche e sudori procacciatosi, e quello che forse per grossa somma di danari non averebbe a niun altro conceduto.[1] Ma perchè di maestro Domenico si dirà, quando fia tempo,[2] quello che lavorasse in Firenze, e a cui fusse liberale di quello che avea da altri cortesemente ricevuto; dico che Antonello, dopo la tavola di San Cassano, fece molti quadri e ritratti a molti gentiluomini viniziani:[3] e messer Bernardo Vecchietti, fiorentino, ha di sua mano, in uno stesso quadro, San Francesco e San Domenico, molto belli.[4] Quando poi gli erano state allogate dalla Signoria

[1] † Quel che racconta il Vasari circa a Domenico Veneziano, cioè che egli imparasse da Antonello la nuova maniera di dipingere a olio, non regge nè alla storia, nè alla critica, perchè è certo che Domenico fino dal 1438 era uscito dalla patria, ed in quell'anno dimorava in Perugia, dove dipinse per i Baglioni; che nel 1439 era in Firenze, e quivi lavorò fino al 1445 le pitture della cappella di Sant'Egidio, e fece dipoi le altre cose ricordate dal Vasari; mentre l'andata del Messinese a Venezia accadde parecchi anni dopo, e quando Domenico era già morto da un pezzo.

[2] * La Vita di Domenico Veneziano si legge più sotto, insieme con quella di Andrea dal Castagno.

[3] * L'anonimo Morelliano descrive due ritratti da Antonello fatti, uno ad Alvise Pasqualino, l'altro a Michele Vianello; ambidue segnati dell'anno 1475, ed allora esistenti in casa Pasqualino a Venezia.

† Il ritratto d'Alvise Pasqualino dipinto da Antonello, secondo l'anonimo Morelliano, e l'altro di Michele Vianello, esistenti allora in casa d'Antonio Pasqualino a Venezia, hanno ambidue la data del 1475. Quanto all'ultimo, si crede che oggi si conservi in Roma nella Galleria Borghese, sotto il nome di Giovanni Bellini. È una testa di esecuzione meno perfetta di quella che è nel Louvre, ma molto eguale a questa, e forse di carattere più veneziano

[4] † Anche questo fu venduto da uno de' Vecchietti sul principio del passato secolo ad Ignazio Hugford, e dopo varj passaggi venne in ultimo nelle mani del signor Woodburne negoziante di pitture in Londra. Ora non si sa che cosa ne sia stato. (V. CROWE E CAVALCASELLE, *Hist. of Painting in North Italy*,

alcune Storie in palazzo;[1] le quali non avevano voluto concedere a Francesco di Monsignore, veronese,[2] ancorachè molto fusse stato favorito dal Duca di Mantoa; egli si ammalò di mal di punta, e si morì d'anni quarantanove, senza avere pur messo mano all'opera.[3] Fu dagli artefici nell'esequie molto onorato, per il dono fatto all'arte della nuova maniera di colorire, come testifica questo epitaffio:

D. O. M.

Antonius pictor, praecipuum Messanae suae et Siciliae totius ornamentum, hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus italicae picturae contulit, summo semper artificum studio celebratus.

Rincrebbe la morte d'Antonello a molti suoi amici: e particolarmente ad Andrea Riccio scultore, che in Vinezia nella corte del palazzo della Signoria lavorò di marmo le due statue, che si veggiono ignude, di Adamo

vol. II, p. 100, nota 1). Sbagliò il Vasari, dicendo che in questo quadro fossero dipinti san Francesco e san Domenico. Vi erano invece due soggetti ignoti, uno vestito da francescano, un altro da canonico lateranense. In Firenze era di mano d'Antonello un ritratto d'ignoto, nella galleria Rinuccini, oggi in casa Trivulzi a Milano, pervenutovi da antico: esso è autenticato dalla seguente scritta: 1476. ANTONELLUS MESSANEUS ME PINSYT (*sic*). Il prof. Rosini ne ha dato un piccolo intaglio, insieme con un altro ritratto creduto d'Antonello, che si conserva nella Galleria degli Uffizj. (*Storia della pittura Italiana*, III, pag. 113).

[1] Il Palazzo Ducale bruciò nel 1483, e solo nel 1493 fu terminato di ristaurare. Intorno a questo tempo, dunque, dovette esser data ad Antonello la commissione di dipingervi alcune storie. Ecco un dato per istabilire, approssimativamente, in che tempo avvenisse la morte di lui.

[2] *Le notizie di questo pittore sono nella Vita di Fra Giocondo, di Liberale e di altri artefici veronesi, che il Vasari descrisse nella Parte Terza.

[3] Suppone il Puccini, che invece di 49 debba leggersi 79; e ponendo la morte d'Antonello circa il 1493, verrebbe a stabilirne la nascita verso il 1414. Ciò supposto, la gita del Messinese in Fiandra sarebbe accaduta intorno al trentesimo anno dell'età sua; il che è per ogni rispetto credibile. La congettura del Puccini, relativamente alla nascita d'Antonello, riceve conferma dall'asserzione del Sandrart (*Acad. Pict.*, p. 106), il quale dice che alla morte di Domenico Veneziano, avvenuta, per testimonianza del Filarete, verso il 1463, Antonello aveva 49 anni; e relativamente alla morte, ha fondamento in ciò che è detto nella nota 1 a pagina 568, quantunque il Gallo nella *Storia messinese*, e il conte Arnoldi nel *Trattato delle Basiliche*, non la suppongano prima del 1496.

e di Eva, che sono tenute belle.[1] Tale fu la fine d'Antonello: al quale deono certamente gli artefici nostri avere non meno obbligazione dell'aver portato in Italia il modo di colorire a olio, che a Giovanni da Bruggia d'averlo trovato in Fiandra; avendo l'uno e l'altro beneficato e arricchito quest'arte. Perchè, mediante questa invenzione sono venuti di poi sì eccellenti gli artefici, che hanno potuto far quasi vive le loro figure. La qual cosa tanto più debbe essere in pregio, quanto manco si trova scrittore alcuno che questa maniera di colorire assegni agli antichi. E se si potesse sapere che ella non fusse stata veramente appresso di loro, avanzerebbe pure questo secolo l'eccellenze dell'antico in questa perfezione. Ma, perchè, siccome non si dice cosa che non sia stata altra volta detta, così forse non si fa cosa che forse non sia stata fatta, me la passerò senza dir altro. E lodando sommamente coloro che, oltre al disegno, aggiungono sempre all'arte qualche cosa, attenderò a scrivere degli altri.

— *S'avverta però, che in quel lungo capitolo dell'opera del Filarete, la quale, secondo il Gaye, deve essere stata scritta fra il 1460 e il 1464, Domenico si fa già morto, ma non si assegna di ciò precisamente il tempo. Vedi anche la Vita di Domenico Veneziano † e il Commentario che vi abbiamo aggiunto, dove sarà discusso questo particolare.

[1] *Qui il Vasari prende abbaglio. Le due statue marmoree di Adamo ed Eva, collocate rimpetto alla scala de'Giganti nel Palazzo Ducale di Venezia, non sono di Andrea Riccio, ma sibbene di Antonio Riccio, veronese; come ne fa certi il nome di *Antonio Rizo*, inciso nel piedistallo dell'Eva; che dovè farle circa il 1462, come congettura il Morelli (Op. cit.). Di Andrea Riccio padovano, di cui il Vasari non fa più parola, abbiamo raccolte varie notizie nella nota ultima alla Vita del Vellano; dove, perchè egli è creduto suo maestro, ci parvero più opportunamente collocate.

† Antonio Rizzo fu anche valentissimo architetto, ed autore in Venezia, fra l'altre cose, de' tre prospetti della parte interna del Palazzo Ducale, costruiti dopo l'incendio del 1483; del prospetto maggiore del loggiato interno della fabbrica detta delle *Procuratie vecchie*, e della parte più moderna e maggiore della chiesa di San Zaccheria. Negli *Annali del Malipiero*, vol. II, pag. 674, si racconta che il Rizzo fu nel 1483 fatto proto, o architetto della nuova fabbrica del Palazzo Ducale; che nel 1498 vi erano stati spesi 80,000 ducati, e la fabbrica non era ancora arrivata alla metà; che essendosi scoperto che il Rizzo aveva falsificato per 12 mila ducati le polizze dell'Uffizio del Sale, egli se ne fuggì in Romagna.

COMMENTARIO

ALLA

VITA DI ANTONELLO DA MESSINA

Nel quale si disamina la questione, se al fiammingo Giovanni Van Eyck sia dovuta la scoperta della pittura a olio.

Noi prendiamo a discutere una quistione, gravissima per l'argomento, difficile per la incertezza e la povertà delle notizie, stata già fieramente combattuta da sapienti italiani e d'oltramonti, e non potuta condurre ad alcuna final conchiusione. Non pertanto ci chiedeva di favellarne la natura stessa dell'argomento che abbiamo tra mano, e la promessa fatta ai nostri leggitori, di trattare distesamente nei Commentarj le più importanti quistioni delle arti nostre. Che se a noi non sarà dato di sciogliere questa disputazione (che tanto non presumiamo), sarà nostro studio però portarvi maggior chiarezza e animo pacato e tranquillo.

Giorgio Vasari, nel dar cominciamento alla Vita di Antonello da Messina, narra come negli artefici fiorentini, e segnatamente in Alesso Baldovinetti e in Pesello, fosse accesissimo desiderio di trovare qualche nuovo e miglior metodo nel dipingere, che quello della tempera non era; e aggiunge: *Questo medesimo desiderio avevano molti elevati ingegni che attendevano alla pittura fuor d'Italia; cioè i pittori tutti di Francia, Spagna, Alemagna, e d'altre provincie.* Tra questi uno era Giovanni da Bruggia; del quale scrive, che *si mise a provare diverse sorte di colori; e, come quello che si dilettava dell'archimia, a far di molti olj per far vernici, ed altre cose, secondo i cervelli degli uomini sofistici, come egli era.* Detto poi di una tavola da lui dipinta, la quale, posta al sole, si aperse in sulle commettiture di mala sorte, scrive: *E così, recatosi non meno a noja la*

vernice che il lavorare a tempera, cominciò a pensare di trovar modo di fare una sorte di vernice, che seccasse all'ombra, senza mettere al sole le sue pitture. Onde, poichè ebbe molte cose sperimentate, e pure e mescolate insieme; alla fine trovò, che l'olio di seme di lino e quello delle noci, fra tanti che n'aveva provati, erano più seccativi di tutti gli altri. Questi dunque, bolliti con altre sue misture, gli fecero la vernice che egli, anzi tutti i pittori del mondo avevano lungamente desiderato. Per cento e più anni queste parole del Vasari non trovarono oppositori; ma dal cadere del sec. XVII fino al presente furono segno ad una fierissima disputa. Onde il cav. Tambroni non dubitò appellare il racconto del Vasari uno di quei romanzi che non reggono sull'incude della critica; perchè parto di tempi creduli, e d'ingegni più guidati dalla buona fede e dall'amore della maraviglia, che dal criterio.[1] Noi partiremo i disputatori in tre classi, omettendo le opinioni di alcuni, i quali non ebbero seguaci o non gli hanno al presente. Collochiamo nella prima tutti quelli, i quali tengono che la pittura a olio fosse per molti secoli anteriore al fiammingo Giovanni di Bruggia. Nella seconda, quelli che ne salutano inventore lo stesso Antonello da Messina; e nella terza, coloro che, per l'autorità del Vasari, ne riconoscono primo trovatore Giovanni Van Eyck da Bruggia.

I

I seguaci della prima non consentono tutti in una sola sentenza, ma discordano apertamente tra loro. A cagione di esempio, il conte Caylus, Federico Reimman e il Resta, per alcune oscure parole di Plinio e di Seneca, fanno risalire l'origine del dipingere a olio fino al tempo dei Romani; e il Resta cita un'immagine in Vercelli universalmente creduta dei tempi di Costantino imperatore, e della quale afferma il volto e le mani essere colòrate a olio: ma i dotti provarono essere posteriore di alcuni secoli, e non sicuro il modo, ond'è dipinta.[2] Il sig. Leopoldo Leclanché, che tradusse in francese, annotò e commentò il Vasari, prende a tutelare la causa del monaco Teofilo. *Nous prétendons que cette précieuse découverte remonte au onzième siècle, et nous en réclamons l'honneur pour le savant moine Théophile.*[3] Veramente questo religioso, nell'opera che ha per titolo: *Diversarum Artium Schedula*, tratta in più luoghi della pittura a olio, non pure in opere dozzinali, come leggesi al cap. XX; ma eziandio nel dipin-

[1] Vedi Prefazione al *Trattato della pittura* del Cennini, pag. XXXVIII.
[2] LANZI, Scuola Fiorentina, Epoca I, pag. 55.
[3] Tom. III, *Vie d'Antonello de Messine*, pag. 8.

gere la figura, il paese e gli animali, come apertamente leggesi nei capitoli xxvi e xxvii. Basti questo brano del capitolo xxvi del I libro: *Ac deinceps accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligenter OLEO LINI sine aqua, et fac mixturas vultum ac vestimentorum sicut superius aqua feceras, et bestias sive aves aut folia variabis suis coloribus, prout libuerit.*[1] Ma se Eraclio è l'autore dell'opera che ha nome *De coloribus et artis Romanorum*, essendo anteriore di molto a Teofilo monaco, dovrebbesi a lui la lode d'inventore della pittura a olio, leggendosi nello scritto sopraccitato un capitolo, ove ragionasi *de omnibus coloribus cum oleo distemperatis.*[2] Del resto, niuno dei due si fa propria quella invenzione, e sembra favellarne come di cosa praticata allora da tutti. Seguitano quindi alcuni scrittori, i quali, con certissimi documenti, provano l'uso del dipingere a olio comune in Inghilterra, in Francia, nella Germania e in Italia innanzi a Giovanni Van Eyck; e a questi tengono dietro tutti coloro che, col mezzo di chimici esperimenti, credettero aver trovato essere dipinti a olio molti quadri dei secoli xiii, xiv e nei primordj del xv. Ne addurremo alcuni. Il Walpole, ne'suoi *Aneddoti della pittura nell'Inghilterra,*[3] riporta il seguente decreto di Enrico III: *Rex thes. et camerariis suis salutem. Liberate de thesauro nostro Odoni aurifabro, et Edwardo filio suo, centum et septemdecim solidos et decem denarios, pro oleo, vernice et coloribus emptis et picturis factis in camera regiae nostrae apud Westm., ab octavis Sanctae Trinitatis anno regni nostri XXIII (1239), usque ad festum Sancti Barnabae Apostoli eodem anno, scilicet per XV dies.* Lo stesso Walpole, nell'opera stessa, novera quadri che egli crede pitturati a olio negli anni 1277, 1297, e altri del secolo xiv e dei primi del seguente. Il barone Vernazza pubblicò nel *Giornale Pisano* dell'anno 1794 un documento estratto dall'Archivio di Torino, dal quale apparisce, come ad un tal Giorgio d'Aquila, pittore fiorentino ai servigj del duca di Savoja, si diedero, nel 1325, libbre 200 d'olio di noce *ad pingendum*; e perchè *non fuit sufficiens in pignendo*, fu passato alla cucina del duca.[4] Questa somma di 200 libbre d'olio per dipingere la ducale cappella di Pinerolo parve, com'è veramente, eccessiva al P. Guglielmo Della Valle, e lo fece dubitare del documento. Ma assai più importante dei due sopraccitati è un terzo documento che si legge inserito nella *Bibliothèque de l'École des*

[1] Pag. 45 dell'edizione di Parigi del 1843 in-4, pubblicata dal conte di Lescalopier, con una Introduzione di M. Guichard.

[2] Raspe, *Saggio critico intorno la pittura a olio.* Londra, 1787.

[3] 1762, in-4, vol. 1, pag. 6.

[4] Lo stesso pittore, come scrive il Cicognara, dipingeva a olio in Chamberi nel 1314; e al Borghetto nel 1318. Vedi Puccini, *Memorie storico-critiche di Antonello degli Antonj, pittore messinese.* Firenze, 1809, in-8, pag. 28.

Chartes,[1] e che assai di buon grado daremmo nella sua integrità, se non fosse il desiderio del tenerci brevi. Questo prezioso documento ha la data del 25 marzo 1356. È un ordine del duca di Normandia, di pagare al pittore Giovanni Coste 3,131 fr. e 25 centes., per dipingere storie sacre e profane nel suo castello, *con fini colori a olio sopra fondo d'oro.*[2]

Lorenzo Ghiberti, nel suo *Commentario*, afferma che Giotto *lavorò in muro, lavorò a olio, lavorò in tavola.*[3] Cennino Cennini, discepolo di Agnolo Gaddi e questi discepolo di Giotto, scrisse nel suo *Trattato della Pittura* più capitoli sul modo di dipingere a olio.[4] A questi si aggiunge il Van Mander, il quale scrive, che eziandio innanzi all'anno 1400 alcuni pittori del Belgio dipingessero a olio; e ne cita alcune tavole.[5]

Da ultimo, i sostenitori della prima opinione vanno noverando molti dipinti creduti a olio, sparsi in Bologna, in Sicilia, in Napoli ecc. ecc., eseguiti nei secoli XIII, XIV, XV. Per detto di costoro, i chimici sperimenti fatti da insigni professori su di essi avrebbero chiarito essere state quelle

[1] Vol. I, Serie II, pag. 544.

[2] Le storie richieste al pittore erano: la Vita di Giulio Cesare, con un fregio di animali e ritratti. Nella cappella, storie della Beata Vergine, di sant'Anna, e della Passione di Gesù Cristo. Una tavola per l'altare, con tre storie; cioè, nel mezzo, la Santissima Trinità; da un lato, una storia di san Niccolò; dall'altro, una di san Luigi. Nell'oratorio, un'Incoronazione della Beata Vergine, con molti angioli; ed un'Annunziazione della stessa. Nei sette arcucci, sette immagini o ritratti. Termina poi di questa guisa: « *Et toutes ces choses dessus devisees seront fetes* DE FINES COULEURS À HUILE, *et les champs de fin or en leve* (en relief), *et les vestemens de Notre Dame de fin azur, et bien et loialment toutes ces choses vernissiées et assouvies entierement sans aucune defaute. Et fera le dit Jean Coste toutes les oevres dessus dictes, et trouvera toutes les choses necessaires à ce, excepté buche à ardoire et lis pour hosteler ly et ses gens, en la maniere que l'on ly a trouvé au temps passé. Et pour ce faire, doit avoir six cens moutons, des quiex il aura les deux cens à present sur le terme de Pasques, et deux cens à la Sainct Michel prochainement venant, et les autres deux cens au terme de Pasques après ensuivant. Accordé et commendé par monsieur le Duc de Normandie, au Val de Rueil, le* XXV *jour de mars* MCCCLV (1356). *Signé Marueil.*

[3] Pag. XVIII. Sembra che il cav. Puccini non avesse presenti queste parole del Ghiberti, quando scriveva a pag. 29 della Vita di Antonello: « Come dunque ignorava allora Giotto, il principe dei pittori, ignorò per un secolo e mezzo appresso tutta intiera la scuola fiorentina il modo di dipingere a olio ».

[4] Parte quarta, dal cap. 89-90 fino al 94 dell'edizione di Roma.

[5] *Praeclarum hoc inventum plerique ad an. 1410; sed ante annum 1400 illud, in Belgis saltem, apud pictores quosdam in usu fuisse convincunt vetustiores tabellae coloribus oleo mixtis depictae, atque in his una quae in templo Franciscanorum Lovanii spectatur, cujus quidem auctor sive pictor an. 1400 notatur obiisse.* (Vedi LECLANCHÉ, loc. cit., in nota, pag. 12, vol. III). Il Puccini però ne segna la scoperta intorno al 1435 (pag. 38).

tavole veramente dipinte a olio.[1] Per le quali autorità copiose e validissime conchiudono, ingiustamente concedersi la gloria della invenzione di quella pittura o a Giovanni Van Eyck o ad Antonello da Messina; ma doversi reputare uso siffatto universalmente noto all'Europa da tempi remotissimi; e quando si volesse indicare il tempo e il nome di chi primo la ritrovò, doversene la lode ad Eraclio, o al monaco Teofilo.

II

La seconda classe degli oppositori, cioè quelli che militano sotto il nome e le insegne di Antonello da Messina, comecchè non noveri molti seguaci, si rafforza non pertanto con molte e validissime ragioni; le quali, se non valgono a vincere la causa di Antonello, affievoliscono non poco quella dell'oppositore Giovanni Van Eyck. E innanzi tratto rispondono essi ai sostenitori della prima sentenza: non ricercarsi da loro chi primo ritrovasse un qualunque modo di pittura a olio, forse imperfetta assai più che la tempera, avendo per indubitato che in ogni tempo fosse noto agli artefici potersi nell'olio distemperare i colori; ma chiedersi e investigarsi da loro, chi primamente conoscesse e adoperasse quel *più perfetto modo di colorire a olio*, che dalla metà del secolo xv si comincia a vedere praticato in Europa. E che di questo stesso intendesse parlare Giorgio Vasari, ben si deduce dal non aver egli ignorata l'opera di Cennino Cennini, ove si ragiona della pittura a olio, e da alcune sue parole, forse non bene avvertite, che leggonsi nella Vita di Antonello da Messina, ove lasciò scritto: *Questi, dunque* (l'olio di lino e quello di noce), *bolliti con altre sue misture, gli fecero la vernice che egli, anzi i pittori del mondo avevano lungamente desiderato.*

Per il che noi non dubitiamo di asserire col prof. Ridolfi, che « il segreto del Van Eyck non doveva consistere soltanto nell'usare dell'olio di lino o di noci che fosse, ma bensì nell'aggiungere a questi olj un glutine, il quale facesse restar lucide e diafane le tinte, asciutte che elleno fossero; e questo glutine doveva essere formato coll'aggiungere all'olio

[1] Possono vedersi noverate dal Lanzi e dal Puccini. Assai strana poi ci sembra l'opinione del Padre Federici, il quale, per una tavola del pittore Tommaso da Modena del 1297 esistente nell'I. e R. Galleria di Vienna, da lui creduta dipinta a olio, afferma che lo stesso Tommaso fosse l'inventore della pittura a olio, che la insegnasse agli Alemanni, da questi passasse nelle Fiandre, e dalle Fiandre nuovamente in Italia. (*Memorie Trevigiane*, vol. I, cap. III, pag. 62). Il Federici dubita non sincera la data del 1297, e che in quella vece debbasi leggere 1257. (Vedi loc. cit., pag. 55).

alcune resine, che sarebbe difficile lo indovinare di che natura fossero. Come ottenere di fatto quella fusione e quel diafano che tanto distingue le opere di Van Eyck, quella durezza e quel levigato che fanno comparire i suoi quadri come se fossero smaltati, se non con l'impiego ingegnoso di alcune sostanze resinose? »[1] E invero, come abbiamo avvertito, il Vasari parla di *misture* e di *vernici*; parole che assai bene si acconciano al concetto del Ridolfi. Onde noi diremo con i sigg. Emeric David e Bernhard, che se non piace il vocabolo d'*invenzione* si sostituisca quello di *perfezionamento*; e la quistione sarà sciolta.[2] Del rimanente, che assai imperfetto fosse il metodo adoperato dagli antichi, e segnatamente da Teofilo, si chiarisce per le sue stesse parole, ove scrisse essere quel metodo *diuturnum et taediosum nimis*;[3] e sembra precisamente essere quello stesso tenuto da Van Eyck, innanzi che ritrovasse e perfezionasse il suo. A coloro poi, i quali si confidano di conseguire la vittoria col mezzo di chimici sperimenti, rispondono il Lanzi, il Puccini, lo Zani, e altri senza numero, con nuovi e più accurati sperimenti in contrario; per i quali apparirebbe come le più vecchie dipinture, solite ad avere gran lucentezza, dessero indizj di cera; materia già adoprata negli encausti, e non obliata da quei maestri che istruirono Giunta e i contemporanei: in queste esperienze non essersi mai trovato olio; eccetto alcune goccie di olio etereo, con il quale si conghiettura distemperassero la cera nel dipingere. Aggiungono costoro, avere gli antichi maestri fatto uso di certe gomme e di rossi d'uovo, che facilmente traggono in errore i men periti; tanto si avvicinano i quadri così dipinti a' quadri dipinti con poco olio, siccome osservò nella pittura veneziana il Zanetti. Ma una ragione che, a nostro avviso, trionfa di tutte le obbiezioni, è quella di vedere eziandio, eccettuati pochi e incerti esempj, universalmente adoperata, nel dipingere, la tempra fin verso la fine del secolo XV; e tosto rinvenuto e propagato il nuovo metodo, cominciarsi ad abbandonare la tempera e adoperarsi la pittura a olio. La qual cosa sembra dirci manifestamente, come troppo migliore fosse il nuovo metodo di quello praticato dagli antichi.

Liberatisi per siffatto modo dai primi oppositori, si rivolgono contro i sostenitori della terza opinione, che concede la gloria di questa scoperta a Giovanni da Bruggia; affinchè, essi pure abbattuti, possano sicuramente

[1] *Sopra alcuni quadri di Lucca di recente restaurati*: Ragionamento III del prof. Michele Ridolfi. Lucca, 1839, in-8, pag. 19.

[2] *Bibliothèque des Chartes*, loc. cit. In questa stessa sentenza consente il dotto abate Morelli, nell'opera: *Notizia d' Opere di disegno*, ecc. pag. 113, nota 28; e il Lanzi favella sempre di *perfetto metodo*. Vedi Scuola Fiorentina, Epoca I, Scuola Napoletana, Epoca I, Scuola Veneziana, Epoca I.

[3] Lib. I, cap. XXVII.

vincer la causa in favore di Antonello da Messina. Duce di questa schiera è l'abate Pietro Zani, il quale non è a dire con quanto calore si travagli in questa causa, che è pur la causa di un Italiano.

Dicono, adunque, non potersi a patto alcuno ricevere la narrazione di Giorgio Vasari, perchè contro di lei stanno la storia, la cronologia e la ragione. Nè, poi, l'autorità di questo biografo esser tale, che si debba ciecamente seguitare a dispetto della critica e del buon senso. Avere Giovanni da Bruggia, per sentenza di lui, ritrovata quasi miracolosamente la pittura a olio; e questa scoperta, dapprima tenuta celatissima, essersi in breve sparsa e diffusa per tutta l'Europa, e aver levato il nome di Van Eyck a grandissima celebrità. Non pertanto, è forte a maravigliare come, per lo spazio di sopra cento anni, niuno storico della Fiandra ricordi o accenni una siffatta scoperta. Pubblica il Vasari nel 1550 le sue Vite dei pittori, scultori ed architetti; scrive nella Vita di Antonello da Messina, che quel nobile ritrovamento è dovuto a Giovanni da Bruggia; ed ecco tosto tutti gli scrittori del Belgio far eco al Vasari, e salutare Van Eyck con il titolo glorioso di primo inventore della pittura a olio.[1] Citasse però il Vasari il fonte, a cui attinse quella notizia; mostrasse la ragionevolezza della sua asserzione; si adoperasse a conciliarla con la storia! ma di ciò non si cura. Non pertanto sappiamo fallire a lui sovente la memoria, mancargli la cognizione dei tempi, desiderarsi in lui la diligente considerazione così degli scritti come dei monumenti; doversi almeno dubitare del suo racconto. Ma se a lui mancano i documenti, non ne difettano gli oppositori, i quali rispondono: essere costume ricevuto presso tutte le nazioni civili di Europa, che nelle iscrizioni apposte al sepolcro degli illustri cittadini si scrivano i titoli più belli della loro gloria. Ora, per qual altro pregio passò il nome di Van Eyck alla posterità, se non per questa pretesa scoperta? Doveasi, adunque, o niuna lode o questa sola concedere allo stesso. Esiste tuttavia un'amplissima iscrizione che i Belgi apposero al sepolcro di Van Eyck; in essa si pone il suo nome sopra quelli di Fidia, di Apelle e di Policleto; ma che egli primamente trovasse il modo del colorire a olio, si tace.[2] Qual prova, dunque, maggiore

[1] Questi scrittori belgi possono vedersi citati dal Puccini a pag. 20 e seg.

[2] Ecco la iscrizione come la riportano l'abate Zani e M. Leclanché:

HIC IACET EXIMIA CLARUS VIRTUTE IOANNES,
IN QUO PICTURAE GRATIA MIRA FUIT.
SPIRANTES FORMAS ET HUMUM FLORENTIBUS HERBIS
PINXIT, ET AD VIVUM QUODLIBET EGIT OPUS.
QUIPPE ILLI PHIDIAS ET CEDERE DEBET APELLES,
ARTE ILLI INFERIOR ATQUE POLYCLETUS ERAT.
CRUDELES IGITUR, CRUDELES DICITE PARCAS,
QUAE TALEM NOBIS ERIPUERE VIRUM.
ACTUM SIT LACRYMIS INCOMMUTABILE FATUM;
VIVAT UT IN COELIS IAM DEPRECARE DEUM!

di questa, per mostrare che a lui non è dovuto un siffatto ritrovamento? Uguale silenzio è negli storici italiani del secolo xv intorno al viaggio di Antonello da Messina nelle Fiandre, per recarsi ad apprendere il segreto di Van Eyck: il che non avrebbero lasciato di fare per la importanza del fatto.[1] Ma ponghiamo eziandio che veramente Giovanni da Bruggia avesse egli il primo fatto la maravigliosa scoperta; avendola egli da ultimo comunicata a Ruggiero suo discepolo, come scrive il Vasari, è egli verosimile che nel tempo stesso la comunicasse eziandio ad uno straniero qual era Antonello? Arroge, che Ruggiero da Bruggia, dopo aver lavorato in Venezia, si recò a dipingere in Ferrara nel 1449; e nel seguente anno trovasi in Roma. Or come sarebbe egli venuto a dipingere col nuovo metodo in Italia, se avesse saputo che quel metodo stesso era noto al Messinese?[2] Se non che, la più valida ragione la desumono dalla grandissima confusione della cronologia, e dagli errori innumerevoli della storia, onde è ripiena la Vita di Antonello da Messina scritta dal Vasari; i quali errori, mantenendo ferma la lezione del testo, non possono in guisa alcuna conciliarsi. Udiamo il cav. Giuseppe Tambroni.[3]

« Giovanni da Bruggia nacque circa il 1370, e scoprì il colorire ad « olio nel 1410.[4] Dunque nell'anno 40 dell'età sua. Egli, si dice, mandò « una tavola colorita ad olio ad Alfonso re di Napoli. Ma quel mo- « narca non tenne il regno che nel 1442. Dunque, allora Giovanni con- « tava settantadue anni di età. Antonello da Messina corse al rumore che « si levò per questa tavola, dipinta nel modo inventato in Fiandra, cioè « ad olio. Ma quando nacque egli questo Antonello? Secondo i più scrit- « tori, nel 1449, e nel 1447 secondo gli *Annali di Messina* scritti dal Gallo « citato dall'Hachert, cioè o nove o undici anni prima della morte del re « Alfonso; perchè questo principe morì nel 1458. Supposto che Antonello « vedesse la tavola di Giovanni anche dopo il regno di Alfonso, egli non « potè certamente muovere per le Fiandre prima di essere adulto, e pit- « tore; cioè fra il ventesimo quinto e il trentesimo quinto anno. Pigliando « i 30 anni che sono il termine di mezzo, e aggiungendovi i cinque, che « corrono dal 1442, primo anno del regno d'Alfonso, al 1447, epoca della « nascita di Antonello, giusta gli *Annali* messinesi, avremo una somma « di trentacinque anni da aggiungere ai settantadue che Giovanni da

[1] *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, dell'abate Pietro Zani. Parte i, vol. II, pag. 305, edizione di Parma del 1819, in-8.

[2] Ibid. pag. 298 e 300.

[3] Prefazione al *Trattato della Pittura* di Cennino Cennini, pag. xxxix. Puoi vedere eziandio l'abate Zani, il prof. Ridolfi, il cav. Puccini ecc.

[4] Questa data però non si ha che in Van Mander, scrittore posteriore al Vasari.

« Bruggia contava, allorchè Alfonso montò sul trono. Per tal modo, An-
« tonello avrebbe trovato quel pittore nell'età di centosette anni, e avrebbe
« imparato da lui solamente nel 1377 (*deve leggersi* 1477) il celebrato
« segreto; che l'olio di seme di lino e quello delle noci erano i più sec-
« cativi. Ma se si trovano in Venezia tavole dipinte ad olio da Antonello
« e da lui segnate del 1474! Ma se quel Domenico Veneziano, al quale
« egli comunicò il segreto, fu morto in Firenze dal Castagno intorno il 1470!
« Come si può conciliare poi l'età di que'soli trent'anni, da me donata
« ad Antonello, con que' *molti* ch' egli spese prima a disegnare in Roma,
« e con quegli altri *molti* ch'egli spese dopo a lavorare in Palermo e in Mes-
« sina, ove s'acquistò nome di valente artefice, giusta la sentenza del
« Vasari? Come si concilia l'epoca del 1437, in che scrisse il Cennini
« l'opera sua, e largamente mostrò il dipingere ad olio sul muro, sulla
« tavola ecc., colla nascita, accaduta dieci anni dopo, di quell' Antonello,
« che doveva fare il viaggio delle Fiandre per riportare *il primo* in Italia
« il gran segreto di colorire con *olio di seme di lino e delle noci, che*
« *prima non si sapeva in Toscana*, e vi fu noto poi circa il 1470 per
« opera di Domenico Veneziano? Come si concilia in fine quell'età più
« che centenaria di Giovanni da Bruggia colle storie, le quali dicono bensì
« che morisse assai vecchio, ma non così longevo? » Conchiudono adunque
non potersi in guisa alcuna ricevere un racconto inconciliabile con la
storia e la cronologia.

Fino al presente i sostenitori della causa di Antonello, se impugnarono le ragioni degli avversarj, non tutelarono ancora le proprie; e se poterono sbalzare di seggio Teofilo o Van Eyck, non valsero ancora a collocarvi il Messinese. Ma l'abate Zani crede vincere la prova assai facilmente. Vediamolo. Il Vasari ci lasciò memoria della iscrizione apposta al sepolcro di Antonello da Messina in Venezia; in essa apertamente si concede la gloria di questa scoperta allo stesso. Dice pertanto così:

D. O. M.

Antonius pictor, praecipuum Messanae suae et Siciliae totius ornamentum, hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus italicae picturae contulit, summo semper artificum studio celebratus.

Ecco pertanto il vero, il primo trovatore della pittura a olio: a che cercarlo oltremonti? Perchè rifiutare questa gloria al nostro concittadino, per concederla ad uno straniero; quando in favore di questo non si hanno documenti del tempo, e in favore di quello abbiamo una iscrizione che dice, avere egli il primo fatto dono alla pittura italiana della perpetuità

e dello splendore della pittura a olio; *primus italicae picturae contulit?* Non è egli, adunque, più ragionevole il credere che d'Italia questa notizia fosse recata nel Belgio, di quello che viceversa? Ci additi il Vasari, ci additino il Lanzi e il Puccini un sol documento contemporaneo in favore di Van Eyck; e noi darem vinta la causa: ma fino a che ci addurranno la sola autorità del Vasari, noi ripeteremo sempre, che per noi sta la storia e la ragione. Da ultimo, a menare più compiuto trionfo, adducono l'autorità del Sansovino, del Costanzo, del Padre Amico, del Lanzio, dei due maestri olandesi Jacopo e Gaspero Occhiali, cioè Van Witel, poi Vanvitelli, volgarmente detto *Gasparo dagli Occhiali*, e del Saavedra; i quali tutti riconoscono Antonello da Messina come primo inventore della pittura a olio. [1]

III

Ma i seguaci della terza opinione, cioè quelli che concedono la gloria di questa scoperta al fiammingo Giovanni Van Eyck, non che credersi superati, si confidano facilmente di abbattere gli oppositori. E già dei fautori di Eraclio e del monaco Teofilo trionfarono i difensori del Messinese; onde soltanto contro di questo si rivolgono i loro sforzi. Alla prima e validissima ragione che oppongono gli avversarj contro Van Eyck, il silenzio cioè di tutti gli scrittori contemporanei, rispondono di questa guisa. Confessarsi da loro, che questo silenzio degli storici delle Fiandre intorno la scoperta di Van Eyck è il più forte argomento con cui si possa impugnare la scoperta medesima; ma non essere poi vero che niun documento, niuno scrittore anteriore al Vasari favelli del trovato di Giovanni da Bruggia. E vaglia il vero; per confessione dello stesso abate Zani, Bartolommeo Facio, il quale scriveva verso il 1456, e che morì nel 1457, stato contemporaneo dello stesso Van Eyck, parlando di questo pittore fiammingo, che egli appella *Joannes Gallicus*, e principe de' pittori del suo secolo, non che geometra e letterato, aggiunge: ***Multa de colorum proprietatibus invenisse, quae ab antiquis tradita, ex Plinii, et ab aliorum auctorum lectione didicerat.*** [2] Chi non ravviserà in queste parole accennata, sebbene alquanto indeterminatamente, la scoperta della pittura a olio? Chi può ignorare, leggersi in Plinio appunto, essere stata pratica de' Romani spalmare coll'olio i muri, sui quali volevano dipingere col minio? Poteva, adunque, Giovanni da Bruggia per gli scritti di Plinio,

[1] Zani, loc. cit., pag. 208.
[2] *De Viris illustribus*; Florentiae 1745 (presso lo Zani, pag. 298).

di Eraclio, di Teofilo, avere avuta contezza di questo modo di dipingere; e poi averlo perfezionato col mezzo di alcun glutine o resina, come si disse. Che se Bartolommeo Facio non favellò chiaramente della pittura a olio; ciò fu, a nostro avviso, perchè non essendo egli pittore, nè forse sapendo in che consistesse propriamente il nuovo segreto, si tenne pago accennarlo soltanto. Per certo, che un Italiano, il quale viveva nei tempi gloriosi di Masolino, di Masaccio, del Lippi, dell' Angelico, ecc., non avrebbe appellato *principe dei pittori* uno straniero, che certamente nell'arte non superò i sopraccitati, se non fosse stato adorno di alcuna dote singolarissima, che lo elevasse sopra tutti i pittori contemporanei. Un altro scrittore, eziandio più antico del Vasari, ne porge alcun lume in questa intricatissima quistione. È questi il Summonzio, il quale di Napoli scrivendo a Marcantonio Michele, gentiluomo veneziano, nel giorno 20 marzo 1524, e favellandogli di Colantonio del Fiore, pittore napoletano, così si esprime: « La professione di Colantonio era, siccome portava quel tempo, in lavoro « di Fiandra, e lo colorire di quel paese; al che era tanto dedito, che « aveva deliberato d'andare; ma il re Raniero lo ritenne qua, col mo- « strargli ipso la pratica e la tempera di tal colore ».[1] « Questo Raniero « (soggiunge il cav. Puccini), che, secondo leggesi in principio di detta « lettera, *etiam de mano soa pinse bene, et a questo studio fu sommamente « dedito, però secondo la disciplina di Fiandra*; è sicuramente lo stesso « Renato d'Angiò, il quale essendo dimorato in Napoli dal 1435, anno « in cui fu adottato e dichiarato erede dalla regina Giovanna, sino al 1442, « quando fu espulso dal re Alfonso, potè insegnare a Colantonio il mi- « glior modo che fosse in uso presso tutti i pittori fiamminghi; come in « fatti suonano le parole del Summonzio: *secondo la disciplina di Fian- « dra* ».[2] E sebbene lo stesso Puccini aggiunga, che questo non potè essere il nuovo metodo di Van Eyck, che egli crede ritrovato intorno al 1435; non pertanto, ove fosse vera la data del 1410 che Van Mander assegna a questa scoperta, potrebbesi allora facilmente conchiudere, che almeno alcuna confusa notizia ne fosse già pervenuta a Renato d' Angiò. Comunque egli sia, l'ab. Lanzi trae da questa lettera alcune deduzioni che a noi sembrano oltremodo ragionevoli. E 1°, cade a terra la pretensione di quegli scrittori, che l'arte di colorire a olio sia venuta da Napoli; mentre si vede che Colantonio, per mezzo del re, l'ebbe di Fiandra. 2° Non si nomina Van Eyck, ma generalmente il colorito di Fiandra; la quale, prima dell'Italia, aveva cominciato a trovar nuovi metodi, imperfetti, è vero, e men giusti, ma pur migliori che il dipingere a tempera: e chi

[1] Puccini, loc. cit., pag. 37.
[2] Puccini, loc. cit., pag. 37-38.

sa che tale non fosse quello che si adoperò da Colantonio? 3° Dicesi che egli morì giovane: circostanza che rende credibile la difficoltà ch'egli avesse di comunicare il segreto. Infatti non si sa che al genero stesso lo insegnasse: quanto meno a un estraneo (cioè ad Antonello da Messina)? 4° Risulta dunque la necessità in Antonello d'intraprendere il viaggio in Fiandra, per apprendere da Van Eyck il segreto; il quale già vecchio, e non senza fatica, gliel comunicò. [1]

Per l'autorità adunque del Facio e del Summonzio si prova, non esser vero che difettino gli antichi documenti in favore della causa di Giovanni da Bruggia; come vanno dicendo gli avversarj. E qual mai ragione, quale scopo poteva indurre lo storico Giorgio Vasari a inventare una falsa leggenda, che i suoi stessi contemporanei potevano facilmente smentire? Chi non vede che egli, volendo falsare la storia, in luogo di fare autore di quella scoperta uno straniero, avrebbe facilmente potuto farsi scudo dell'autorità di Cennino Cennini, per concedere questo pregio bellissimo alla sua Toscana? Non ci addita egli tutti gli anelli di questa storica tradizione; che sono, il Van Eyck, Antonello, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno? Non conferma il suo racconto con un fatto pubblico, cioè coll'uccisione dell'infelice Veneziano; di che era in Firenze ancor recente la memoria? E se Giorgio Vasari è così apertamente mentitore, ch'ei possa e voglia a capriccio malmenare la storia; perchè allora non si dubita eziandio di quanto egli scrive di Antonello da Messina? Dovremo, per la sola autorità del Vasari, credere alla iscrizione latina che dice apposta in Venezia al sepolcro di Antonello da Messina; nella quale iscrizione si dice, essere egli stato il primo datore della pittura a olio all'Italia; quando questa iscrizione più non esiste, e, per confessione dei più accurati storici veneziani, s'ignora ove e quando gli fosse apposta? E che dice ella mai questa iscrizione? Dice che Antonello fu il primo a *recare* in Italia questa scoperta della pittura a olio; giacchè tanto vale il vocabolo *contulit*, che si legge nella lapida sepolcrale del Messinese; e così fatta espressione ben dice che egli non ne fu l'inventore, e che soltanto della già fatta scoperta fece dono all'Italia. Alle troppo deboli ragioni che a questa si aggiungono; cioè non sembrar verisimile che Van Eyck, dopo avere aperto il segreto a Ruggiero da Bruggia, volesse comunicarlo a uno straniero; e che, ove Ruggiero avesse saputo che in Italia era il segreto manifesto, non sarebbe venuto a dipingere in Venezia, in Ferrara e in Roma nel 1450; è facile la risposta. Giovanni Van Eyck comunicò ad Antonello il segreto, quando per li suoi molti dipinti, e per quelli di Ruggiero, poteva già il segreto medesimo facilmente scoprirsi dagli ar-

[1] Scuola Napoletana, Epoca I.

tefici. E noi sappiamo che il primo quadro dipinto a olio da Antonello da Messina in Venezia, per attestato del Morelli,[1] ha la data del 1475; che è a dire, essere posteriore di più che 25 anni alla venuta in Italia di Ruggiero da Bruggia, essendovisi questi recato innanzi al 1449. Omettiamo altre considerazioni di minor rilevanza, e ci facciamo a rispondere alla obiezione tratta dagli errori storici e cronologici del Vasari, per i quali il cav. Tambroni, e altri molti con lui, riposero il racconto del Vasari fra i sogni di una debole fantasia. E per primo, parci ragionevole il premettere una nostra considerazione. Se, per cagione degli errori storici e cronologici, si dovesse rifiutare qualsivoglia racconto; che sarebbe egli mai della più parte degli storici nostri? che del Vasari in special modo? Non abbiamo noi troppo sovente dovuto rettificare il suo racconto, e meglio ordinare e chiarire il novero degli anni? Avremmo dunque, per questa sola cagione, dovuto rifiutare la più parte delle sue Vite degli artefici nostri, essendo la più parte errata nei nomi e negli anni? Non consiglia la savia critica a procedere molto a rilento nel riordinare la cronologia, procedendo dal noto all'ignoto, e argomentando e deducendo con forza di ragioni, quale debba essere un'epoca incerta o errata, ammessa innanzi una certissima? Per questa via avere i critici più giudiziosi purgate le storie da infiniti errori, e meglio chiarita ed accertata la verità dei racconti. Un simile pietoso ufficio richiede da noi il Vasari; e gliene fu cortese il cav. Puccini, con ragioni che a molti parvero allora efficaci, e che tali più non sono al presente, mercè la scoperta di un importantissimo documento pubblicato nello scorso anno dal sig. Stoop; col quale si prova, essere avvenuta la morte del pittore Giovanni Van Eyck nel 1440, che è a dire dieci anni innanzi quello si era universalmente creduto.[2] Il perchè sta sempre la difficoltà della cronologia vasariana. E noi non siamo lungi dal credere, che Antonello da Messina non ottenesse il segreto della pittura a olio da Van Eyck, ma bensì dal suo discepolo Ruggiero da Bruggia; perciocchè, quando cessò di vivere Van Eyck, Antonello era ancora in troppo giovine età, e forse non contava i ventisei anni. Non neghiamo pertanto, essere infiniti errori di storia nel racconto del Vasari; il quale vien meno a se stesso ogni qual volta, lasciato il campo suo proprio delle arti, si allarga in quello della storia e della critica: ma rimane però sempre da fortissime ragioni accertato quanto egli scrive della scoperta del fiammingo Van Eyck.

[1] *Notizia d' Opere del Disegno* ecc., pag. 189, nota 100. Il Lanzi ne cita uno di Antonello del 1474. Vedi Scuola Veneziana, Epoca I, pag. 29.

[2] Notizia data dal *Moniteur Universel*, N. 355, 1 dicembre 1847. Vedi la nota 1 a pag. 569.

Rispondono finalmente all'ultima ragione dedotta dai cinque o sei scrittori, i quali concedono il vanto della scoperta ad Antonello da Messina; che se i fautori di Van Eyck volessero noverare tutti gli scrittori che favoriscono quest'ultimo artefice, non già cinque o sei ne potrebbero addurre, ma un numero presso che infinito. Dall'altro lato di poco o niun valore essere l'autorità del Costanzo, del Sansovino, del Lanzio, ecc., come quelli che scrissero dopo il Vasari, e non citano nuovi e più sicuri documenti in favore del Messinese.

A questo termine condotta la disputazione, è facile ravvisare quanto più gravi e più copiose ragioni favoriscano la causa di Giovanni da Bruggia; sempre che a lui non si dia lode di primo trovatore della pittura a olio, ma bensì di perfezionatore di quel metodo, tanto imperfettamente conosciuto dagli antichi maestri. Ma un importantissimo documento, che abbiamo riserbato da ultimo, ci sembra, se non andiamo errati, che ponga il termine alla quistione, e a Giovanni da Bruggia conceda la palma della vittoria. Il lettore imparziale deciderà. Nella Biblioteca Magliabechiana di Firenze trovasi il *Trattato*, tuttavia inedito, *sull'Architettura* di Antonio Filarete, scultore fiorentino; il quale manoscritto sembra non fosse consultato molto accuratamente da coloro che presero a trattare questo argomento. In esso, al libro XXIV, dove tratta *dei colori e della composizione di storie*, a carte 182, prende l'autore a ragionare della pittura a olio; intorno alla quale così si esprime: « .... *et anche a olio si possono mettere tutti questi colori. Ma questa è altra pratica et altro modo, il quale è bello a chi lo sa fare. Nella Magna si lavora bene in questa forma, maxime da quello maestro* Giovanni da Bruggia *et Maestro* Ruggieri, *i quali hanno adoperato optimamente questi colori a olio. — Do. Dimmi in che modo si lavora con questo olio, et che olio è questo? — L'olio è di seme di lino. — Non è egli molto obscuro? — Sì, ma se gli toglie. Il modo non so; se non mettilo intra una amoretta, et lasciavelo stare uno buono tempo, egli chiarisce. Vero è che c'è el modo a fare più presto. Lasciamo andare il lavorare come si fa*, ecc. ».[1] Premesso che Antonio Averulino, detto Filarete,

[1] † Intorno a questo argomento della pittura a olio hanno scritto molti a' giorni nostri, in Italia e fuori, tra i quali noteremo: l'Eastlake, inglese, il cui libro fu tradotto e pubblicato da Giovanni Bezzi in Livorno nel 1849 col titolo *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura a olio*; l'Harzen in un articolo pubblicato nel *Kunstblatt*, num. XIX dell'anno 1851, col titolo *Del segreto di Giovanni Van Eyck nel dipingere a olio*, tradotto in italiano nell'*Indicatore Modenese* del 7 agosto 1852, e poi in gran parte riportato nella Prefazione alla nuova edizione del *Trattato della Pittura* di Cennino Cennini, fatta in Firenze coi tipi del Le Monnier nel 1859 dai fratelli Gaetano e Carlo Milanesi; il marchese Selvatico, nell'articolo intitolato *La pittura a olio e a*

fu contemporaneo di Giovanni Van Eyck; e, come artefice che molto aveva viaggiato, potea facilmente avere contezza di tutti quei più importanti avvenimenti, i quali spettavano alle arti; parmi potersi fermare queste tre gravissime conchiusioni, colle quali diamo termine alla presente disquisizione: 1° Che Van Eyck si segnalò sopra tutti i pittori dell'età sua per un nuovo e più perfetto modo di colorire a olio. 2° Che sebbene in Italia e altrove, innanzi a lui, e nei tempi medesimi, si adoperasse talvolta l'olio di noce o di lino nella pittura, non era questo certamente il metodo di Van Eyck, ma quello più imperfetto noto agli antichi maestri. Le parole del Filarete provano evidentemente, che sebbene, quando scriveva il suo *Trattato dell'Architettura*, [1] fosse giunta in Toscana alcuna notizia di questo perfezionamento della pittura a olio, era però ancora incerto il metodo; ma ben sapevasi, che *Maestro Giovanni da Bruggia* e *Maestro Ruggieri* lo possedevano più perfettamente che tutti i pittori della Magna. 3° Finalmente, che non ricordandosi dal Filarete, fra i periti di quest'arte, il pittore Antonello da Messina, male si avvisarono coloro, i quali a lui concedettero la gloria di questo perfezionamento; quando non gli è dovuta che quella di propagatore, e, per adoperare le parole stesse della sua lapida sepolcrale, di *primo datore all'Italia* di questo nuovo e bellissimo metodo.

tempera tra gli antichi e i moderni, inserito nella *Nuova Antologia* del 1870 a pag. 505; il Secca Suardo, nella sua *Memoria sulla scoperta ed introduzione in Italia dell'odierno sistema di dipingere a olio* (Milano, 1858); ed ultimamente il Mongeri. I quali tutti cercano di scoprire in che propriamente consistesse questo perfezionamento del dipingere a olio trovato dal Van Eyck, e disputano di vernici, di resine, di *medium*, di *veicoli* e d'*escipienti* mescolati coll'olio di semelino o di noce; e, come spesso in cosiffatte disquisizioni avviene, non sono d'accordo tra loro.

[1] Tra il 1460 e il 1464.

— — ——

ALESSO BALDOVINETTI

PITTORE FIORENTINO

(Nato nel 1427; morto nel 1499)

Ha tanta forza la nobiltà dell'arte della pittura, che molti nobili uomini si sono partiti dall'arti, nelle quali sarebbono potuti ricchissimi divenire, e dalla inclinazione tirati, contra il volere de' padri, hanno seguito l'appetito loro naturale, e datisi alla pittura o alla scultura o altro somigliante esercizio. E per vero dire, chi stimando le ricchezze quanto si deve e non più, ha per fine delle sue azioni la virtù, si acquista altri tesori che l'argento e l'oro non sono: senza che non temono mai niuna di quelle cose che in breve ora ne spogliano di queste ricchezze terrene, che più del dovere scioccamente sono dagli uomini stimate. Ciò conoscendo Alesso Baldovinetti,[1] da propria volontà tirato, abbandonò la mercanzia; a che sem-

[1] *Secondo la denunzia da lui stesso fatta nel 1470, egli sarebbe nato nel 1430. Dall'altra sua denunzia del 1480 apparirebbe nato nel 1420. Il Manni, (note al Baldinucci) tenendo il giusto mezzo tra il 1420 e il 1430, lo dice nato nel 1425 circa. Noi però ce ne staremo al detto del padre suo, il quale doveva esser meglio d'ogni altro informato dell'anno di nascita de' suoi figliuoli. Egli, dunque, nella denunzia de' suoi beni, fatta l'anno 1427, dice che Alesso ha cinque anni: onde e' sarebbe nato nel 1422. Il padre suo ebbe nome Baldovinetto, e la madre Agnola Ubaldini da Gagliano.

† Tutte le congetture circa l'anno della nascita d'Alesso cadono dinanzi alla testimonianza autentica de' *Libri* così detti *dell' Età* conservati nell'Archivio di Stato, da' quali si ritrae che Alesso nacque il 14 d'ottobre 1427

pre avevano atteso i suoi, e nella quale esercitandosi onorevolmente si avevano acquistato ricchezze, e vivuti da nobili cittadini; e si diede alla pittura: nella quale ebbe questa proprietà, di benissimo contraffare le cose della natura, come si può vedere nelle pitture di sua mano. Costui, essendo ancor fanciulletto, quasi contra la volontà del padre, che arebbe voluto che egli avesse atteso alla mercatura, si diede a disegnare;[1] ed in poco tempo vi fece tanto profitto, che il padre si contentò di lasciarlo seguire la inclinazione della natura.[2] La prima opera che lavorasse a fresco Alesso fu, in Santa Maria Nuova, la cappella di San Gilio,[3] cioè la facciata dinanzi; la quale fu in quel tempo molto lodata, perchè, fra le altre cose, vi era un Sant'Egidio, tenuto bellissima figura. Fece similmente a tempera la tavola maggiore, e la cappella a fresco di Santa Trinita,[4] per messer Gherardo e messer Bongianni Gianfigliazzi, onoratissimi e ricchi gentiluomini fiorentini; dipignendo in quella alcune storie del Testamento vecchio, le quali Alesso abbozzò a fresco e poi finì a secco; temperando i colori con rosso d'uovo

[1] Il Baldinucci lo dice scolaro di Paolo Uccello, deducendolo dalla maniera sua di dipingere.

[2] *Fu ascritto alla Compagnia de' Pittori nel 1448; e così nel vecchio libro si trova: *Alesso di Baldovinetto dipintore* MCCCCXLVIII.

[3] Dal *Memoriale* ms. di Francesco di Giovanni Baldovinetti il Manni trasse pure la notizia, che nella cappella di Santa Maria Nuova Alesso aveva ritratto sè stesso con un saeppolo o dardo in mano, e una giornea indosso. Le pitture di questa cappella si perderono nel rifacimento della chiesa.

† Delle pitture nella cappella di Sant'Egidio non parla il Baldovinetti nei suoi *Ricordi*, de' quali si dice più innanzi nell'aggiunta alla nota 2 a p. 594-95; nè ci è riuscito di trovarle registrate ne' libri di spese dello Spedale di S. Maria Nuova. Solamente sotto l'anno 1460 si legge che gli furono pagati otto fiorini d'oro per certe figure messe intorno alla tavola dell'altar maggiore.

[4] Anco le pitture di questa cappella furono distrutte, circa il 1760, per rimodernare il coro. Quivi pure, tra i molti ritratti che Alesso v'introdusse, dipinse anche il proprio con gran cappa in dosso color di rosa secca, panno verde in capo, e fazzoletto bianco fra le mani. Gio. di Poggio Baldovinetti, che nel 1747 postillò un esemplare delle *Vite* del Vasari, dice averne fatta fare la copia nel 1730. — († Vedi *Alcuni Documenti artistici*, pubblicati nel 1855 in Firenze dal dott. Zanobi Bicchierai per le nozze Farinola-Vai).

mescolato con vernice liquida fatta a fuoco: la qual tempera pensò che dovesse le pitture difendere dall'acqua; ma ella fu di maniera forte, che dove ella fu data troppo gagliarda si è in molti luoghi l'opera scrostata: e così, dove egli si pensò aver trovato un raro e bellissimo segreto, rimase della sua opinione ingannato. Ritrasse costui assai di naturale; e dove, nella detta cappella, fece la storia della reina Saba che va a udire la sapienza di Salomone, ritrasse il magnifico Lorenzo de' Medici, che fu padre di papa Leone X; Lorenzo dalla Volpaia, eccellentissimo maestro d'oriuoli ed ottimo astrologo,[1] il quale fu quello che fece, per il detto Lorenzo de' Medici, il bellissimo oriuolo che ha oggi il signor duca Cosimo in palazzo; nel quale oriuolo tutte le ruote dei pianeti camminano di continuo: il che è cosa rara, e la

[1] *Lorenzo di Benvenuto della Volpaja, rammentato dal Vasari anche nella Vita di Donatello, a' 17 di giugno del 1500, fu eletto e deputato a temperare e mantenere *ordinato, sonante e andante* l'orologio del palazzo de' Signori, in luogo di Carlo di Marmocchio. Nel 1501 fu tra quelli artefici che dissero il loro parere circa al posto, dove fosse da collocarsi il David di Michelagnolo. (GAYE, *Carteggio* ecc., I, 589; II, 455, 459).

† Lorenzo di Benvenuto della Volpaja nacque in Firenze nel 1446, e fece dapprima l'arte del legnajuolo. Ma coll'ingegno che ebbe singolare, s'innalzò sopra la sua professione, e divenne meccanico ed ingegnere eccellentissimo: onde compose un maraviglioso orologio, o più propriamente planisfero, nel quale erano rappresentati il sole, i pianeti e la luna, con i loro movimenti, le fasi e le ecclissi. Questo planisfero non è da confondere, come è stato fatto, coll'orologio che è nel Museo di Fisica e Storia Naturale; il quale è lavoro diverso e posteriore d'un secolo. Fu Lorenzo temperatore dell'orologio pubblico dal 1490 al 1494, e poi dal 1500 (nel qual anno rifece l'orologio di palazzo) fino al 1511. Parimente temperò quello di Santa Maria del Fiore dal 1497 al 1499, e l'altro della torre del Saggio in Mercato Nuovo, rifatto da lui nel 1511. Morì Lorenzo nell'8 di marzo 1512. Il Morelli, nel *Catalogo de' manoscritti Naniani italiani*, descrive un codice cartaceo del sec. XV contenente disegni di macchine diverse inventate da Lorenzo della Volpaja e da' suoi figliuoli Benvenuto e Frosino. Questi disegni furono raccolti da Frosino, e dopo la sua morte, avvenuta in Francia, gli ebbe un Poggini librajo di Roma, e poi passarono nelle mani di Bernardo Buontalenti e di altri famosi artefici. Di Lorenzo della Volpaja, che fu anche orefice, parla il Cellini nel suo libro *Dell' Orificeria*. Il suo oriuolo rappresentava il moto de' sette pianeti fatti in forma dell'arme de' Medici. Nel codice Naniano è il disegno di questo orologio, per il quale si fa alquanto più facile l'intelligenza della lettera del Poliziano da noi citata a p. 594, nota 1.

prima che fusse mai fatta di questa maniera.[1] Nell'altra storia, che è dirimpetto a questa, ritrasse Alesso Luigi Guicciardini il vecchio, Luca Pitti, Diotisalvi Neroni, Giuliano de' Medici padre di papa Clemente VII; ed accanto al pilastro di pietra, Gherardo Gianfigliazzi vecchio e messer Bongianni cavaliere, con una vesta azzurra indosso e una collana al collo, e Iacopo e Giovanni della medesima famiglia. Accanto a questi è Filippo Strozzi vecchio, messer Paolo astrologo dal Pozzo Toscanelli. Nella volta sono quattro Patriarchi; e nella tavola una Trinità, e San Giovanni Gualberto inginocchioni, con un altro Santo.[2] I quali tutti ritratti si riconoscono benissimo, per essere simili a quelli che si veggiono in altre

[1] *Questa asserzione del Vasari è meramente gratuita, e viene smentita da quanto ora diremo. Il primo orologio a ruote, in Italia, di cui si trovi menzione, è quello del campanile di Sant'Eustorgio di Milano; del quale parla il Fiamma nella sua *Cronaca*, all'anno 1306: ma il semplice cenno che ne dà, senza nessuna espressione di maraviglia o di lode, ci fa credere che non fosse il primo. Il più mirabile però degli orologi sin allora veduti è quello fabbricato nel 1344, in Pavia, da Giovanni Dondi, insigne medico e matematico padovano. Esso fu descritto da Michele Savonarola nel suo libro *De laudibus Patavi* (in MURATORI, *Rer. Ital. Script.*, XXIV, 1163), e da un contemporaneo e amico del Dondi, Filippo de Mazières, il quale così si esprime: « In questo « strumento era il moto del sole, delle costellazioni e dei pianeti, co' loro cerchj, « epicicli e distanze, con moltiplicazione di ruote senza numero, con tutte le « loro parti; e ciascun pianeta fa il suo particolare movimento. In tal modo si « può veder chiaramente in qual segno e in qual grado sono i pianeti e le « stelle ecc. ». (TIRABOSCHI, *Stor. lett.*, tom. V). Giovanni Dondi fu anche amico del Petrarca, e da lui lodato nell'epistola I del libro XII; e nel suo testamento gli fece un legato di 50 ducati d'oro, con queste parole: « *Magistrum Joannem Dundis physicum, astronomorum facile principem, dictum ab Horologio propter illud admirandum* Planetarii *opus ab eo confectum, quod vulgus ignotum horologium esse arbitratur* » (onde l'errore di coloro che han creduto sopracchiamarsi *dell'Orologio* a cagione di quell'istrumento). Dell'orologio di Lorenzo della Volpaja, fabbricato un secolo e mezzo dopo i prenominati, ci ha lasciato una esattissima descrizione il Poliziano nell'epistola VIII del libro IV, scritta da Fiesole a Francesco della Casa, il dì 8 d'agosto del 1484; e n'è fatta menzione dal Manni nel cap. XXIX *De Florentinis inventis*. Ora si conserva nel Museo Fisico fiorentino, nella stanza delle macchine antiche. Chi fosse vago di avere copiosi ragguagli sopra ogni sorta di orologi, consulti la eruditissima opera dell'ab. Cancellieri, *Sui Campanili e sugli Orologi* (Roma, 1806, in-4), dalla quale abbiamo cavate queste notizie.

[2] Cioè san Benedetto, parimente ginocchioni. La tavola predetta, dopo che fu tolta nel 1760 dall'altar maggiore, stette in sagrestia fino alla soppressione

opere, e particolarmente nelle case dei discendenti loro, o di gesso o di pittura. Mise in questa opera Alesso molto tempo, perchè era pazientissimo, e voleva condurre le opere con suo agio e commodo.[1] Disegnò molto bene; come nel nostro Libro si vede un mulo ritratto di naturale, dov'è fatto il girare de'peli per tutta la persona con molta pacienza e con bella grazia. Fu Alesso diligentissimo nelle cose sue; e di tutte le minuzie che la madre natura sa fare, si sforzò d'essere imitatore. Ebbe la maniera alquanto secca e crudetta, massimamente ne'panni. Dilettossi molto di far paesi, ritraendoli dal vivo e naturale, come stanno appunto. Onde si veggiono nelle sue pitture fiumi, ponti, sassi, erbe, frutti, vie, campi, città, castella, arena ed altre infinite simili cose.[2] Fece nella Nunziata di Firenze, nel cortile, dietro appunto al muro dov'è dipinta la stessa Nunziata, una storia a fresco e ritocca a secco;[3] nel quale è una Natività di Cristo, fatta

di quei monaci: ma era assai guasta. Dopo la loro ripristinazione non vi è stata rimessa.

† Dai *Ricordi di Alesso Baldovinetti*, pubblicati in Lucca nel 1868 dal dott. Giovanni Pierotti per le nozze Bongi e Ranalli e tratti dall'autografo che si conserva nell'Archivio di Santa Maria Nuova, e faceva parte de' libri dello Spedale di San Paolo, si conosce che Alesso il 14 d'aprile 1470 tolse a dipingere da Bongianni Gianfigliazzi per 89 fiorini d'oro la tavola della cappella maggiore, nella quale aveva a essere una Trinità con due santi da lato, con angioli, san Benedetto e san Giovan Gualberto, e che la diede finita agli otto di febbrajo 1472 (st. comune).

[1] † Gli affreschi della cappella maggiore di Santa Trinita furono allogati ad Alesso il primo di luglio 1471 dal detto Bongianni, da finirsi in cinque anni e per il prezzo di 200 fiorini d'oro. Pare che veramente Alesso mettesse in questo lavoro assai più tempo che non aveva promesso. Esso fu stimato 1000 fiorini d'oro ai 19 gennajo 1497 da Cosimo Rosselli, da Benozzo Gozzoli, da Pietro Perugino e da Filippino Lippi. Questa stima si legge ne' già citati *Documenti artistici* pubblicati per le nozze Farinola-Vai.

[2] *Nella Galleria degli Uffizj è una tavola del Baldovinetti, forse l'opera più conservata che di lui si abbia. Nel mezzo è Nostra Donna seduta, col Divin Figliuolo sulle ginocchia. A destra sta san Giovan Batista, san Cosimo e san Damiano; e dinanzi a loro, san Francesco in ginocchioni; a sinistra san Lorenzo e due altri santi, uno de'quali eremita; e nel dinanzi san Domenico, parimente in ginocchio. Anticamente era nella cappella della R. Villa di Cafaggiolo.

[3] Di essa può dirsi col Lanzi, che « rimane oggi piuttosto il disegno che il colorito; dileguatesi le tinte per la debolezza della composizione ». — † Questa

con tanta fatica e diligenza, che in una capanna che vi è si potrebbono annoverar le fila ed i nodi della paglia.[1] Vi contraffece ancora, in una rovina d'una casa, le pietre muffate e dalla pioggia e dal ghiaccio logore e consumate; con una radice d'ellera grossa che ricuopre una parte di quel muro; nella quale è da considerare, che con lunga pacienza fece d'un colore verde il ritto delle foglie, e d'un altro il rovescio, come fa la natura nè più nè meno: e oltra ai pastori, vi fece una serpe ovvero biscia che camina su per un muro naturalissima.

Dicesi che Alesso s'affaticò molto per trovare il vero modo del musaico; e che non gli essendo mai riuscito cosa che volesse, gli capitò finalmente alle mani un tedesco che andava a Roma alle perdonanze: e che, alloggiandolo, imparò da lui interamente il modo e la regola di condurlo: di maniera che, essendosi messo poi arditamente a lavorare in San Giovanni sopra le porte di bronzo, fece dalla banda di dentro, negli archi, alcuni Angeli che tengono la testa di Cristo. Per la quale opera conosciuto il suo buon modo di fare, gli fu ordinato dai Consoli dell'Arte de' Mercatanti che rinettasse e pulisse tutta la volta di quel tempio, stata lavorata, come si disse, da Andrea Tafi; perchè, essendo in molti luoghi guasta, aveva bisogno d'essere rassettata e racconcia.[2] Il che fece Alesso con amore e diligenza, servendosi in

pittura fu allogata ad Alesso per il prezzo di 20 fiorini di suggello dai frati della Nunziata il 27 di maggio 1460, e fu pagata coi danari lasciati per questo effetto da Arrigo Arrigucci. Vi lavorava tuttavia nel 1462. Alesso non nomina questo suo lavoro ne' citati *Ricordi*.

[1] Nell' *Etruria pittrice* vedesi la stampa di questa pittura; ed ivi può confrontarsi con altra rappresentante lo stesso soggetto, tratta da una tavola di Fra Filippo Lippi, dalla quale sembra che Alesso prendesse l'idea della composizione.

[2] *Nei libri delle Provvisioni de' Consoli dell' Arte de' Mercanti si trova che nel 1482 si delibera di rassettare il mosaico della cappella di San Giovanni, colla spesa di fiorini cento. Nel detto anno, Alesso Baldovinetti fa questo acconcime per fiorini ottanta, e Domenico Grillandajo rivede e approva il lavoro.

ciò d'un edifizio di legname che gli fece il Cecca, il quale fu il migliore architetto di quell'età.[1] Insegnò Alesso il magisterio de'musaici a Domenico Ghirlandaio; il quale accanto a sè poi lo ritrasse nella cappella de'Tornabuoni, in Santa Maria Novella, nella storia dove Giovacchino è cacciato del tempio, nella figura d'un vecchio raso con un cappuccio rosso in testa.[2] Visse Alesso anni ottanta;[3] e quando cominciò ad avvicinarsi alla vecchiezza, come quello che voleva poter con animo quieto attendere agli studj della sua professione, siccome fanno spesso molti uomini, si commise nello spedale di San Paulo. Ed a ca-

Similmente si pagano trentaquattro fiorini allo stesso Baldovinetti pel mosaico fatto sopra la porta di San Giovanni, ch'è incontro a Santa Maria del Fiore. L'anno di poi, 1483, i Consoli gli danno a rassettare il mosaico della tribuna; e non essendo in tutto lo Stato fiorentino chi sapesse tal'arte, è eletto, sua vita durante, a racconciatore e conservatore di detti mosaici, collo stipendio di trenta fiorini all'anno. (Vedi RICHA, *Chiese fiorentine*, tom. V, pag. XXXIV).

[1] *Dai citati libri de'Consoli dell'Arte apparisce infatti, che nel 1482, 20 febbrajo, « Francesco d'Angiolo detto la Cecca, havendo fatto il ponte per rassettare il mosaico della Tribuna, con un ordine bellissimo e con molta sottigliezza, senza impedire l'altare nè il coro; per rimunerarlo si elegge in capo maestro della chiesa, *non essendovi uguale a lui in simili cose* ». (Vedi RICHA, *Chiese fiorentine*, tom. V, pag. XXXIV).

[2] Questo ritratto non è di Alesso, come ha creduto il Vasari, che lo pose in fronte della Vita di lui; ma è di Tommaso padre di Domenico Ghirlandajo. Anche quest'avvertenza è del nominato postillatore, il quale allega antiche memorie manoscritte.

[3] *Con ciò sarebbe morto nel 1502. Il citato *Memoriale* di Francesco di Giovanni Baldovinetti dice nel 1496 *vel circa*: ma il Libro de'Morti, che il Manni vide nell'Arte de'Medici e degli Speziali (alla quale i pittori erano aggregati), pone la morte d'Alesso a'29 d'agosto 1499: e noi ce ne stiamo a questa, ch'è notizia più precisa e più autentica. E così sarebbe morto di 72 anni, e non di 80 come dice il Vasari.

† Fra i libri dello Spedale di San Paolo, che dallo Spedale di Santa Maria Nuova furono trasportati nell'Archivio di Stato, àvvene uno intitolato *Libro dello Spedale de' Frati Pinzocheri del terzo ordine di San Francesco*, chiamato Quaderno de'Testamenti, segnato B. In esso a carte 26 si legge: « Alexo di baldovineto à facto oggi questo dì 23 di marzo 1499 donatione allospedale nostro di tutti e sua beni mobili et immobili dopo la sua vita, con incharico che lo spedale habia alimentare la Mea sua serva immentre che viverà. Rogato ser Piero di Leonardo da Vinci notaio fiorentino sotto dì detto di sopra. Morì Alexo a dì ultimo d'agosto 1499, et soterossi in Sancto Lorenzo nella sua sepultura, et lo spedale rimase hereda de'sua beni. Che Iddio gli abia perdonato e sua pecati ».

gione forse d'esservi ricevuto più volentieri e meglio trattato (potette anco essere a caso), fece portare nelle sue stanze del detto spedale un gran cassone; sembiante facendo che dentro vi fusse buona somma di danari; perchè così credendo che fusse, lo spedalingo e gli altri ministri, i quali sapevano che egli aveva fatto allo spedale donazione di qualunque cosa si trovasse alla morte sua, gli facevano le maggiori carezze del mondo. Ma venuto a morte Alesso, vi si trovò dentro solamente disegni, ritratti in carta, ed un libretto che insegnava a far le pietre del musaico, lo stucco ed il modo di lavorare. Nè fu gran fatto, secondo che si disse, che non si trovassero danari; perchè fu tanto cortese, che niuna cosa aveva che così non fusse degli amici come sua.

Fu suo discepolo il Graffione fiorentino,[1] che sopra la porta degl'Innocenti fece a fresco il Dio Padre con quegli Angeli che vi sono ancora.[2] Dicono che il magnifico Lorenzo de' Medici, ragionando un dì col Graffione, che era uno stravagante cervello, gli disse: Io voglio far fare di musaico e di stucchi tutti gli spigoli della cupola di dentro: e che il Graffione rispose: Voi non ci avete maestri. A che replicò Lorenzo: Noi abbiam tanti danari, che ne faremo. Il Graffione subitamente soggiunse: Eh! Lorenzo, i danari non fanno i maestri, ma i maestri fanno i danari. Fu costui bizzarra e fantastica persona: non mangiò mai, in casa sua, a tavola che fusse apparecchiata d'altro che di suoi cartoni; e non dormì in altro letto che in un cassone pien di paglia, senza lenzuola. Ma tornando ad Alesso, egli finì l'arte e la vita

[1] † Si chiamò per proprio nome Giovanni, e nacque nel 1455 da Michele da Larciano di cognome Scheggini, e morì nel 1527. Stette dapprima a imparare l'arte nella bottega di Piero di Lorenzo Zuccheri, e poi andò in quella del Baldovinetti, col quale lo troviamo nel 1485.

[2] * Essendo dal tempo molto guasta, fu recentemente restaurata dal professore Antonio Marini.

nel 1448,[1] e fu dai suoi parenti e cittadini sotterrato onorevolmente.[2]

[1] *Questo millesimo è errato per inavvertenza dello stampatore che, essendo scritto con cifre romane, cambiò il c in un'L, e fece un MCCCCXLVIII del MCCCCXCVIII. (Vedi la nota 3, a pag. 597). Nella prima edizione così ha termine questa Vita: « Non è però mancato dipoi chi gli abbia fatto questo epitaffio: *Alexio Baldovinetto, generis et artis nobilitate insigni; cuius neque ingenio neque picturis quidquam potest esse illustrius: propinqui optime merito propinquo pos.* ».

[2] *Di altre opere d'Alesso, dal Vasari non citate, fa ricordo il precitato *Memoriale* di Francesco di Giovanni di Guido Baldovinetti, con queste parole: « Dipinse a' chiostri di San Benedetto fuori di Firenze. Dipinse una Vergine Maria « in sul canto de' Carnesecchi. Dipinse la tavola dell' altare di San Pietro ch' è « in Caligarza nostra. Dipinse ne' chiostri di Santa Croce un Cristo ch' è bat- « tuto alla colonna. Dipinse, m' è stato detto, certe Natività con cittadini, quando « si scende le scale del Palazzo della Signoria; che sono due tavole sopra alla « cateratta, e più su ». Opere oggi perdute o disperse. Si noti però, che la Madonna sul canto de' Carnesecchi dal Vasari è attribuita a Domenico Veneziano; e il Cristo battuto alla colonna, nel chiostro di Santa Croce, ad Andrea dal Castagno. Sì dell' uno come dell' altra non può credersi ne esistessero due in uno stesso luogo. Resta a sapere chi disse più vero: il Baldovinetti o il Vasari. Dai libri de' Consoli dell' Arte de' Mercatanti poi si ricava, che nel 1481 Alesso prese a racconciare il mosaico guasto della facciata della chiesa di San Miniato al Monte, sopra la porta maggiore, per fiorini 23, a tutte sue spese, — † e che nel 1491 risarcì la cappella maggiore o tribuna della detta chiesa. (V. i citati *Ricordi*).

† Altra opera di Alesso, non registrata nè dal Vasari nè dal Baldovinetti, è una tavola con la Natività di Maria Vergine per la cappella di San Lorenzo in Sant' Ambrogio, allogatagli il 14 febbrajo 1469 (st. c. 1470) da messer Domenico Maringhi per il prezzo di lire 500.

ALBERETTO
DE'
BALDOVINETTI
DEL RAMO D'ALESSO PITTORE

Borghino

Francesco

Alesso
moglie
Filippa di Vannuccio
Arrighi

Domenico
n. 1396
moglie
Polissena d'Antonio
di Gio. di maestro Ugo
da Volterra

Borghino

Francesco
n. 1401
moglie
Elena d'Jacopo
di Bartolommeo Bonajuti

Alesso
n. 1453

Francesco
moglie
Lucrezia d'Alamanno
Petrucci

Baldovinetto
n. 1402
moglie
Agnola d'Antonio
da Gagliano

ALESSO pittore
n. 1427 † 1499
moglie Diana

Bernardo
n. 1401

VELLANO DA PADOVA

SCULTORE

(Nato intorno il 1430;[1] morto circa il 1492)

Tanto grande è la forza del contraffare con amore e studio alcuna cosa, che il più delle volte, essendo bene imitata la maniera d'una di queste nostre arti da coloro che nell'opere di qualcuno si compiacciono, sì fattamente somiglia la cosa che imita quella che è imitata, che non si discerne, se non da chi ha più che buon occhio, alcuna differenza; e rade volte avviene che un discepolo amorevole non apprenda, almeno in gran parte, la maniera

[1] *Rispetto all'anno della sua nascita, che secondo i computi sarebbe accaduta nel 1408, è da notare che insorgerebbe qualche difficoltà. Perchè se Vellano fu scolare di Donatello, allorchè questi fu a Padova, il che non può essere accaduto che intorno al 1452 o 1453 (Vedi la nota 1 a pag. 411 e seg.), bisognerebbe credere che il Padovano non prima dei 44 o 45 anni apprendesse l'arte della scultura: età tanto avanzata da non creder ciò in tutto vero. Può ben essere che alla venuta di Donatello a Padova Vellano fosse già esercitato nell'arte, e che sotto gl'insegnamenti dell'artefice fiorentino si perfezionasse. Ma se vagliono più forti congetture, crederemmo che Vellano, nato qualche vent'anni e più dopo al tempo assegnato dagli storici, avesse i principj dell'arte da Donatello in Padova, e che poi fosse dal maestro condotto a Firenze, ove forse doveva essere nel 1466, quando gli fu allogata dai Perugini la statua di Paolo II. Il che spiegherebbe meglio l'errore che si trova negli *Annali Decemvirali*, di chiamarlo *da Firenze*. Stando a questa seconda congettura e all'altra esposta nella nota 1 a pag. 608, la nascita di Vellano cadrebbe intorno al 1430.

del suo maestro. Vellano da Padova[1] s'ingegnò con tanto studio di contraffare la maniera e il fare di Donato nella scultura, e massimamente ne' bronzi, che rimase in Padova, sua patria, erede della virtù di Donatello fiorentino, come ne dimostrano l'opere sue nel Santo; dalle quali, pensando quasi ognuno, che non ha di ciò cognizione intera, ch'elle siano di Donato, se non sono avvertiti, restano tutto giorno ingannati.[2] Costui, dunque, infiammato dalle molte lodi che sentiva dare a Donato scultore fiorentino, che allora lavorava in Padova, e dal disiderio dell'utile che, mediante l'eccellenza dell'opere, viene in mano de' buoni artefici; si acconciò con esso Donato per imparar la scultura,[3] e vi attese di maniera, che con l'aiuto di tanto maestro conseguì finalmente l'intento suo: onde, prima che Donatello partisse di Padova finite l'opere sue, aveva tanto acquisto fatto nell'arte, che già era in buona aspettazione e di tanta speranza appresso al maestro, che meritò che da lui gli fussero lasciate tutte le masserizie, i disegni e i modelli delle storie che si avevano a fare di bronzo intorno al coro del Santo in quella città. La qual cosa fu cagione che, partito Donato, come si è detto, fu tutta quell'opera pubblicamente allogata al Vellano, nella patria, con suo molto onore. Egli, dunque, fece tutte le storie di bronzo che sono nel coro del Santo dalla banda di fuori: dove, fra l'altre, è la storia quando Sansone abbracciata la co-

[1] Il Cicognara è d'opinione che il Vasari scrivesse questa Vita sopra notizie comunicategli da' suoi amici, e che in conseguenza giudicasse del merito di Vellano secondo l'altrui relazione e non secondo il proprio sentimento, imperciocchè ei lo esalta al di sopra del giusto.

[2] Il prelodato conte Cicognara, dopo aver fatto rilevare qualche contradizione che si trova tra queste parole e quelle che si leggono poco sotto (Vedi la nota 2 pag. 605), soggiunge: « io credo di poter concludere, che anche gl'imperiti di questi studj, purchè sieno di mediocre senso forniti, non possano mai prendere in cambio la più insigne dell'opere di Vellano colla meno distinta di Donatello ».

[3] *Che Vellano sia stato scolare di Donatello, lo dice anche Pomponio Gaurico nel suo trattato *De Sculptura*: ma egli lo chiama *ineptus artifex.*

† Il proprio suo nome fu Bartolommeo, e il cognome Bellano.

lonna, rovina il tempio de' Filistei; dove si vede con ordine venir giù i pezzi delle rovine, e la morte di tanto popolo, ed inoltre la diversità di molte attitudini in coloro che muoiono, chi per la rovina e chi per la paura; il che maravigliosamente espresse Vellano.[1] Nel medesimo luogo sono alcune cere ed i modelli di queste cose: e così alcuni candelieri di bronzo lavorati dal medesimo con molto giudizio ed invenzione. E, per quanto si vede ebbe questo artefice estremo disiderio d'arrivare al segno di Donatello; ma non vi arrivò, perchè si pose colui troppo alto in un'arte difficilissima.[2] E perchè Vellano si dilettò anco dell'architettura, e fu più che ragionevole in quella professione; andato a Roma al tempo di papa Paolo,[3] viniziano, l'anno 1464; per il quale pontefice era architettore, nelle fabbriche del Vaticano, Giuliano da Maiano:[4] fu anch'egli adoperato a molte cose; e fra le

[1] *I bassorilievi di bronzo intorno al coro del Santo sono dodici; tutti, tranne due di Andrea Riccio, del Vellano. Diremo i soggetti di quelli fatti dal nostro artefice: 1° Caino che uccide il fratello Abele; 2° il sacrifizio d'Isacco; 3° Giuseppe venduto dai fratelli; 4° Faraone sommerso, insieme coll'esercito, nel Mar Rosso; 5° l'Adorazione del vitello d'oro; 6° il serpente di bronzo; 7° Sansone che spezza le colonne del tempio; 8° David che danza avanti l'arca del testamento; 9° il Giudizio di Salomone; 10° Giona ingojato dalla balena. Queste storie, secondo il Brandolese (*Guida di Padova*, Padova 1795), dal quale abbiamo cavato questa descrizione, dice che furono fatte da Vellano nel 1488. A detto pure dello stesso Brandolese, sono in Padova le seguenti opere di Vellano. Nella chiesa de' Padri Serviti si crede suo il monumento eretto nel 1492 a Paolo da Castro e ad Angelo suo figliuolo, giureconsulti e pubblici professori in quella Università. Similmente è lavoro di Vellano la statua sedente in atto di scrivere e il rimanente del monumento di Pietro Roccabonella veneziano, lettore di filosofia e di medicina nella Università medesima, esistente nella chiesa di San Francesco. E finalmente, la ragguardevole tavola di bronzo con Nostra Donna in trono, con san Francesco e san Pietro martire ai lati, che si vede nell'ultimo altare della chiesa medesima: la quale opera, che secondo l'anonimo Morelliano era il frontispizio del monumento Roccabonella, fu ultimata da Andrea Riccio. Nella tav. XII della *Storia* del Cicognara è l'intaglio di due di queste istorie, cioè della prima e della decima sopra descritte.

[2] Ecco le parole che sono in contradizione con quel che ha detto poco sopra. Qui nondimeno è dove lo scrittore dà nel segno, secondo ciò che è stato avvertito nella nota 2, pag. 604.

[3] Paolo II, già cardinale Pietro Barbo.

[4] *Vedi quel che abbiamo detto in proposito nelle note e nel Commentario

altre opere che vi fece, sono di sua mano l'arme che vi si veggiono di quel pontefice, col nome appresso. Lavorò ancora, al palazzo di San Marco, molti degli ornamenti di quella fabbrica, per lo medesimo papa; la testa del quale è di mano di Vellano, a sommo le scale.[1] Disegnò il medesimo, per quel luogo, un cortile stupendo, con una salita di scale comode e piacevoli: ma ogni cosa, sopravvenendo la morte del pontefice,[2] rimase imperfetta. Nel qual tempo che stette in Roma, il Vellano fece per il detto papa, e per altri, molte cose piccole di marmo e di bronzo; ma non l'ho potute rinvenire. Fece il medesimo in Perugia una statua di bronzo maggiore che il vivo, nella quale figurò di naturale il detto papa a sedere in pontificale, e da piè vi mise il nome suo e l'anno che ella fu fatta; la qual figura posa in una nicchia di più sorte pietre, lavorate con molta diligenza, fuor della porta di San Lorenzo, che è il duomo di quella città.[3]

alla Vita di Giuliano da Majano. — † Dove abbiamo congetturato e non senza ragione che non il Da Majano, ma Giuliano da Sangallo fosse architetto di quel pontefice. Quanto alla dimora di Bellano a Roma, ed alle opere di scultura fatte per papa Paolo, noi ne dubitiamo grandemente: e forse il Vasari attribuì all'artefice padovano quel che appartiene a Varrone fiorentino.

[1] *È tuttavia nel medesimo posto. L'ambasciatore veneto Zulian, amantissimo delle cose d'arte, meditava di trasportarla seco a Venezia.

[2] *Nel dì 26 di luglio 1471.

[3] *La città di Perugia decretò a papa Paolo II questa statua di bronzo, per gratitudine del benefizio ricevuto di aver ricomposto, col rifare egli stesso le borse de' pubblici uffizj, le discordie nate tra'cittadini per la elezione de'magistrati. La deliberazione del gran Consiglio è de'4 novembre 1466. La statua fu collocata al suo posto il 29 d'ottobre 1467, e costò mille fiorini e venti soldi. La iscrizione dice:

HOC BELLANUS OPUS PATAVVS CONFLAVIT HABENTI
IN TERRIS PAULO MAXIMA JURA DEI

Alla sinistra è scritto: *MCCCCLXVII, die X mensis octobris*; e da piè: *D. Paulo II Pont. Max. ob aequat. P. Aug. Perus.*

† Veramente de' mille fiorini d'oro che erano stati assegnati per l'opera della statua, non ne furono spesi che la metà, tra la mercede data a maestro Bellano, ai maestri Mariano d'Antonio ed Angelo di Baldassarre pittori perugini che dorarono alcuni ornamenti della statua, e tra quel che ebbe maestro Pietro di Giovanni perugino, che scolpì il tabernacolo o nicchia di marmo, dentro

Fece il medesimo molte medaglie, delle quali ancora si veggiono alcune; e particolarmente quella di quel papa, e quelle d'Antonio Rosello Aretino,[1] e di Batista Platina,[2] ambi di quello segretarj. Tornato, dopo queste cose, Vellano a Padoa con bonissimo nome, era in pregio non solo nella propria patria, ma in tutta la Lombardia e Marca Trivisana; sì perchè non erano insino allora stati in quelle parti artefici eccellenti, sì perchè aveva bonissima pratica nel fondere i metalli. Dopo, essendo già vecchio Vellano, deliberando la Signoria di Vinegia che si facesse di bronzo la statua di Bartolommeo da Bergamo a cavallo, allogò il cavallo ad Andrea del Verrocchio fiorentino, e la figura a Vellano.[3] La qual cosa udendo Andrea, che pensava che toccasse a lui tutta l'opera, venne in tanta collera; conoscendosi, come era in vero, altro maestro che Vellano non era; che fracassato e rotto tutto il modello, che già aveva finito del cavallo, se ne venne a Firenze. Ma poi, essendo richiamato dalla Signoria, che gli diede a fare tutta l'opera, di nuovo tornò a finirla. Della qual cosa prese Vellano tanto dispiacere, che partito di Vinegia senza far motto, o risentirsi di ciò in niuna

la quale essa statua fu collocata. La quale nel marzo del 1798 fu per la venuta de' Francesi in Perugia levata dal suo sito e tolta alla pubblica vista, come fu fatto anche delle altre due di Giulio III e di Sisto V, e a' 16 di maggio di detto anno fu decretato da' tre amministratori dipartimentali, insieme cogli edili, che la statua si fondesse per farne tante monete di cinque bajocchi dette *Madonnine*. (V. *Giornale d'Erudizione artistica*; Perugia, 1874, vol. III, pag. 81 e seg.).

[1] Antonio Roselli, per essere stato nella giurisprudenza il più dotto ed eloquente soggetto de' tempi suoi, ottenne il fastoso titolo di *Monarca della sapienza.* Il Marini nega che sia stato segretario di Paolo II. Morì in Padova, in età decrepita, l'anno 1467.

t Il Padre Gonzati (*La Basilica del Santo di Padova*; Padova, 1852, volumi due in-4) crede che sia stato scolpito dal Bellano il monumento del Roselli che è presso l'arco.

[2] Bartolommeo e non Batista. È questi l'autore della *Storia de' Papi* da san Pietro fino a Paolo II. Il nome della sua famiglia era *Sacchi*; ma a lui piacque chiamarsi *Platina* da Piadena, terra nel Cremonese, ov'ebbe i natali. Morì in Roma, d'anni 60, nel 1481, essendo custode della Biblioteca Vaticana.

[3] Ciò produsse discordia tra' due artefici, come leggesi più oltre nella Vita del Verrocchio.

maniera, se ne tornò a Padoa; dove poi visse il rimanente della sua vita onoratamente, contentandosi delle opere che aveva fatto, e di essere, come fu sempre, nella sua patria amato ed onorato. Morì d'età d'anni novantadue:[1] e fu sotterrato nel Santo, con quell'onore che la sua virtù, avendo sè e la patria onorato, meritava. Il suo ritratto mi fu mandato da Padoa da alcuni amici miei, che l'ebbono, per quanto mi avvisarono, dal dottissimo e reverendissimo cardinal Bembo, che fu tanto amatore delle nostre arti, quanto in tutte le sue più rare virtù e doti d'animo e di corpo fu, sopra tutti gli altri uomini dell'età nostra, eccellentissimo.[2]

[1] Il Cicognara dice, ma senza addurne prova, che questo scultore visse 34 anni dopo la morte del suo maestro Donatello, accaduta il 13 dicembre 1466, e che perciò morisse nel 1500.

† Ma è da notare che l'anonimo Morelliano parlando del sepolcro del Roccabonella dice che fu fornito da Andrea Riccio circa il 1492, *essendo morto el Bellan*. Noi congetturiamo perciò che il Bellano morisse di anni 62, e che nel Vasari, per un errore di stampa, il 62, per essere stato capovolto il 6, sia divenuto 92. Altra opera di Bellano si dice essere un gran quadro di bronzo in bassorilievo rappresentante Paolo ed Angelo da Castro, giureconsulti, che si vede ancora nella chiesa di Santa Maria de' Servi di Padova. (V. Napoleone Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*; Padova, 1859, in-8).

[2] *Si vuole che fosse suo discepolo quell'Andrea Riccio, padovano, dal Vasari appena rammentato in fine della Vita di Antonello da Messina. Così ancora afferma il Gaurico sopraccitato, del qual Riccio così parla: *quia et Bellanj (uti volunt) discipulus Andreas Crispus familiaris meus .... podagrarum beneficio ex aurifice sculptor*. Del qual Riccio, senza dubbio più di Vellano eccellente nell'arte del getto, era debito che il nostro autore ci avesse dato maggiori notizie. Alla mancanza sua però ci danno modo di supplire l'Anonimo scrittore della *Notizia d'opere di disegno*, contemporaneo ed amico del Riccio; il Morelli, suo annotatore; poi il Piacenza che ne scrisse la vita, in aggiunta al tomo terzo del Baldinucci; e finalmente il Cicognara, nel cap. VI del lib. IV della sua *Storia della Scultura*, dove parla a lungo, e con molto buone considerazioni, delle opere di questo artefice e del suo merito. Nacque, adunque, Andrea Briosco, detto Riccio, o latinamente Crispo, dall'inanellatura de' suoi capelli, a dì primo aprile del 1470, in Padova. Studiò, secondo che si dice, l'arte della scultura e del getto di bronzo sotto Vellano. Nel 1507 condusse di bronzo due delle dodici storie poste intorno al coro della chiesa del Santo; cioè quando David abbatte il gigante Golia, e l'altra quando Giuditta tronca il capo a Oloferne. Seguendo l'ordine degli anni, è d'uopo ora far menzione del famoso candelabro di bronzo, con bassorilievi simbolici, che si vede nel presbiterio della chiesa suddetta, e serve a sostenere il cero pasquale. Questa maravigliosa opera

di getto gli fu data a fare il 21 di giugno del 1507, e fu posta finita al suo luogo, dopo dieci anni di fatica, il 6 di gennajo del 1516. Di questo suo capolavoro ei si compiacque tanto, che nella rara medaglia, coniatasi da se stesso, volle farne pompa incidendovi le parole: *Andreas Crispus patavinus aeneum D. Antonii candelabrum f.*; e dall'altro lato: *obstante genio.* Una lunga descrizione di questo candelabro, e delle storie simboliche che sono in esso, fece Fra Valerio Polidoro nelle *Memorie della chiesa del Santo*, impresse in Venezia nel 1590, e poi il Padre Gonzati nell'op. citata. Nella chiesa di San Canziano meritano d'esser vedute alcune statue di creta, eseguite dal Riccio nel 1530. Esse sono nell'altare presso l'organo, e rappresentano Gesù morto, figura grande al vivo, custodita dentro una cassa di cristallo, e la Madonna con san Giovanni, mezze figure poste agli angoli esterni di essa. Le *Guide* di Padova ci dicono poi, ch'egli condusse a perfezione varie opere di getto lasciate imperfette dal suo maestro Vellano. Fuori di patria, è sua opera il mausoleo di Girolamo e Marcantonio Della Torre, con otto bassorilievi di storie del re Mausolo e della regina Artemisia. († Il Cicognara dà altri significati a quei bassorilievi di bronzo, e vuole che due rappresentino la fine dell'uomo, il terzo un consulto di medici o di letterati innanzi a Minerva; il quarto i sacrifizj per ottenere la salute pericolante; la morte dell'uomo di lettere, il quinto; nel sesto sieno rappresentate le delizie della vita nell'Eliso; e gli ultimi due dimostrino le cure della posterità che non lascia perire la memoria degli uomini insigni. Questo mausoleo, già stato nella chiesa di San Fermo maggiore di Verona, fu quindi trasportato a Parigi sin dal tempo della invasione francese. Nel 1516 fece il Riccio la statua di marmo di San Sebastiano per il Duomo di Treviso, e poco dopo per la chiesa de' Servi in Venezia quattro bassorilievi colla storia dell'Invenzione della Croce, ora depositati nell'Accademia di Belle Arti di quella città. Nel 1522 diede il disegno del monumento e fece il busto in bronzo del P. Antonio Trombetta francescano, collocato presso la sagrestia della chiesa del Santo). Fu anche architetto. Col suo disegno fu tirata a fine, nel 1516, la chiesa di Santa Giustina di Padova. Il qual tempio già sin dal 1502 s'era cominciato a edificare col modello del P. Don Girolamo da Brescia; ma poi fu interrotto a cagione degli errori trovati in quello, e per l'enorme spesa che richiedeva anche il nuovo disegno presentato da Sebastian da Lugano. Andrea Riccio morì in patria, il dì 8 di luglio del 1532, e fu sepolto nel cimitero di San Giovanni di Verdara con la seguente iscrizione: *Andreae Crispo Briosco Pat., statuario insigni, cuius opera antiquorum laudem proxime accedunt, in primo aeneum candelabrum quod in aede D. Antonii cernitur, Haeredes pos. Vix. ann.* LXII. *mens.* III *dies* VII. *Obiit* VIII *idus julii* M. D. XXXII. Il Cicognara ci ha dato l'intaglio delle seguenti opere del Riccio: nella tav. XXXV, l'insieme di tutto il famoso candelabro, la medaglia del Riccio medesimo, e la storia di David danzante avanti l'arca; nella tav. XXXVI, due bassorilievi del monumento Della Torre, e due spartimenti del candelabro; nella tav. XXXVII, un altro bassorilievo del suddetto monumento. Di Andrea Crispo parla ugualmente il Gaurico, e lo dice emulo di Tullio Lombardo; e se ne fa menzione nelle note alla Vita di Antonello da Messina.

FRA FILIPPO LIPPI

PITTORE FIORENTINO

(Nato nel 1406?; morto nel 1469)

Fra Filippo di Tommaso Lippi, carmelitano;[1] il quale nacque in Fiorenza,[2] in una contrada detta Ardiglione,

[1] Nella prima edizione queste parole erano precedute dal seguente preambolo: « Se gli uomini attentamente considerassino di quanta importanza sia negl'ingegni buoni venire eccellenti e rari in quelle professioni che elli esercitano, sarebbono certamente più solleciti e molto più frequenti ed assidui nelle fatiche che si patiscono per imparare. Perciocchè e'si vede pur chiaramente, tutti coloro che attendono alla virtù, nascere (come gli altri) ignudi et abietti, et impararla ancora con grandissimi sudori e fatiche: ma come e'sono conosciuti per virtuosi, acquistarsi in tempo brevissimo onorato nome e ricchezze quasi eccessive; le quali, niente di manco, giudico io nulla, in comparazione della fama e di quel respetto che hanno loro gli uomini, non per altro che per conoscerli virtuosi, e per vederli adornati e colmi di quelle somme scienze od arti che a pochi il Ciel largo destina. E tanto è grande la forza della virtù, che ella trae i favori e le cortesie di mano a coloro che non le riconobber mai, e i virtuosi non hanno più visti. Ma che più? Se in uno, che veramente sia virtuoso, si ritrova pur qualche vizio, ancora che biasimevole e brutto, la virtù lo ricuopre tanto, che in un altro non virtuoso gravemente si disdirrebbe e ne sarebbe colui punito, non apparisce quasi peccato nel virtuoso; e non solamente non ne è punito, ma compassionevolmente se li comporta; portando la stessa giustizia sempremai una certa quasi reverenzia a qualunque ombra di virtù. La quale, oltre mille altri effetti maravigliosi, muta la avarizia de' principi in liberalità, rompe gli odj dell'animo, sotterra le invidie negli uomini, et alza di quaggiù fin' in cielo coloro che per fama divengono, di mortali, immortali; come in queste parti mostrò Fra Filippo di Tommaso Lippi ecc ».

[2] † Pare che Tommaso di Lippo d'un altro Lippo, beccajo, avesse questo suo figliuolo dalla sua prima moglie innominata, e che dopo la morte di lei,

sotto il canto alla Cuculia, dietro al convento de' Frati Carmelitani; per la morte di Tommaso suo padre restò povero fanciullino d'anni due senza alcuna custodia, essendosi ancora morta la madre non molto dopo averlo partorito.[1] Rimaso dunque costui in governo d'una mona Lapaccia sua zia, sorella di Tommaso suo padre; poichè l'ebbe allevato con suo disagio grandissimo, quando non potette più sostenerlo, essendo egli già di ott'anni, lo fece frate nel sopraddetto convento del Carmine: dove standosi, quanto era destro ed ingegnoso nelle azioni di mano, tanto era nella erudizione delle lettere grosso e male atto ad imparare; onde non volle applicarvi lo ingegno mai, nè averle per amiche. Questo putto, il quale fu chiamato col nome del secolo Filippo, essendo tenuto con gli altri in noviziato e sotto la disciplina del maestro della grammatica; pur per vedere quello che sapesse fare; in cambio di studiare, non faceva mai altro che imbrattare con fantocci i libri suoi e degli altri: onde il priore si risolvette a dargli ogni commodità ed agio d'imparare a dipignere. Era allora nel Carmine la cappella da Masaccio nuovamente stata dipinta; la quale, percioc-

accaduta ne' primi anni di quel secolo, egli passasse in seconde nozze con una Antonia di Ser Bindo Sernigi, cittadino fiorentino. Quanto all'anno della nascita di Fra Filippo, il Vasari lo assegna nella prima edizione al 1402 e nella seconda al 1412; ed il Baldinucci a circa il 1400. A noi, per le ragioni che diremo, apparisce probabile che fosse circa il 1406. È certo che Fra Filippo, quand'era fanciullo di appena otto anni, fu messo nel prossimo convento del Carmine, dove egli passò circa sei anni ne' servigj di que' religiosi, che gl'insegnarono le prime lettere e tanto di grammatica, quanto gli fosse sufficiente a pigliare i primi ordini del chiericato. Quando il giovane Lippi fu pervenuto a' suoi quindici anni, fu vestito frate, e dopo aver compito l'anno del noviziato, fece professione agli 8 di giugno del 1421, alla presenza di Fra Pietro da Prato, priore, e degli altri religiosi del convento, come si conosce dall'atto rogato in quel giorno, mese ed anno, da ser Filippo di Cristofano. Di più, nel libro di spese del Carmine dal 1418 al 1438, Fra Filippo è registrato la prima volta sotto l'anno 1421 tra i frati a' quali il convento dava un sussidio per farsi l'abito.

[1] Nella seconda edizione, ed in altre posteriori, questo primo periodo pare tronco per difetto di punteggiatura. Qui abbiamo seguito quella usata nell'edizione di Firenze procurata da Stefano Audin, perchè dà al periodo stesso un senso naturale e compiuto.

chè bellissima era, piaceva molto a Fra Filippo: laonde ogni giorno per suo diporto la frequentava; e quivi esercitandosi del continuo, in compagnia di molti giovani che sempre vi disegnavano, di gran lunga gli altri avanzava di destrezza e di sapere; di maniera, che e' si teneva per fermo che e' dovesse fare, col tempo, qualche maravigliosa cosa.[1] Ma negli anni acerbi, non che ne' maturi, tante lodevoli opere fece, che fu un miracolo. Perchè, di lì a poco tempo, lavorò di verde terra, nel chiostro vicino alla Sagra di Masaccio, un Papa[2] che conferma la regola dei Carmelitani: ed in molti luoghi in chiesa in più pareti in fresco dipinse; e particolarmente un San Giovan Batista, ed alcune storie della sua vita. E così ogni giorno facendo meglio, aveva preso la mano di Masaccio sì, che le cose sue in modo simili a quelle faceva, che molti dicevano lo spirito di Masaccio essere entrato nel corpo di Fra Filippo. Fece in un pilastro in chiesa la figura di San Marziale, presso all'organo;[3] la quale gli arrecò infinita fama, potendo stare a paragone con le cose che

[1] † Parve agli ultimi annotatori del Vasari che in questo racconto egli fosse caduto in un errore madornale, che il Rio non dubita di chiamare grossolano; considerando che Fra Filippo non potesse da giovanetto essersi esercitato a disegnare quella cappella, se Masaccio cominciò a dipingerla nel 1440, quando il Frate era già pervenuto a' suoi ventott'anni, ed uscito da gran tempo di quel convento. Ma se essi avessero allora potuto accorgersi che la cronologia vasariana era in questo come in altri particolari sbagliata, e che per correggerla bastava solo, nel caso presente, che fossero riportate le pitture di quella cappella verso il 1427, e la morte di Masaccio al 1428, e non al 1443, come afferma il Vasari; avrebbero riconosciuto che il Biografo, salvo nell'assegnare il tempo delle une e dell'altra, era perfettamente d'accordo colla verità, dicendo che Fra Filippo studiò in quelle pittnre. Anzi in questo noi andiamo più in là, e crediamo non punto inverosimile, considerato il tempo e le circostanze sue, che il Frate fosse da Masaccio primamente introdotto nell'arte. Nella quale opinione ci conferma il trovarlo nominato coll'appellativo di pittore nel citato libro di spese sotto gli anni 1430 e 1431. Il che fa arguire che egli intorno a quel tempo facesse nel chiostro e nella chiesa del Carmine le pitture che ricorda il Vasari.

[2] Fu distrutto insieme con la Sagra dipinta da Masaccio.

[3] Tutte le nominate pitture fatte dal Lippi nella chiesa del Carmine furon distrutte, parte dal tempo e parte dall'incendio del 1771.

Masaccio aveva dipinte: per il che, sentendosi lodar tanto per il grido d'ognuno, animosamente si cavò l'abito di età d'anni diciassette.[1] E trovandosi nella Marca d'Ancona, diportandosi un giorno con certi amici suoi in una barchetta per mare, furono tutti insieme dalle fuste dei Mori, che per quei luoghi scorrevano, presi e menati in Barberia; e messo ciascuno di loro alla catena e tenuto schiavo; dove stette, con molto disagio, per diciotto mesi. Ma perchè un giorno, avendo egli molto in pratica il padrone, gli venne commodità e capriccio di ritrarlo; preso un carbone spento del fuoco, con quello tutto intero lo ritrasse, co'suoi abiti indosso alla moresca, in un muro bianco. Onde essendo dagli altri schiavi detto questo al padrone; perchè a tutti un miracolo pareva, non s'usando il disegno nè la pittura in quelle parti; ciò fu causa della sua liberazione dalla catena, dove per tanto tempo era stato tenuto. Veramente è gloria di questa virtù grandissima, che uno, a cui è conceduto per legge di poter condennare e punire, faccia tutto il contrario; anzi, in

[1] † Che Fra Filippo uscisse dal Carmine sul finire del 1431, si può rilevare dal più volte citato libro di spese, nel quale, dopo quell'anno, non comparisce più il suo nome tra i religiosi del convento. Ma è tuttora ignota la cagione che lo fece risolvere a quel passo, se non forse per meglio rivolgere i guadagni della pittura al sostentamento di alcune sue parenti bisognose. Ad ogni modo, vedendo che egli, tornato al secolo, non spogliò l'abito religioso, e si riguardò sempre come frate, fa pensare che abbandonasse il chiostro con licenza de' suoi superiori, e d'amore e d'accordo con gli altri frati, i quali lo riconobbero, finchè visse, per uno de' loro, e si tennero con lui ne' termini di buona corrispondenza. Si è disputato tra i moderni eruditi, se Fra Filippo, uscendo dal Carmine, fosse già ordinato a Messa, o solamente a Vangelo, cioè a diacono, come si legge nella prima edizione del Vasari. Ma poi vedendo che il Biografo tace affatto di questo particolare nella seconda, si risolvono a credere che egli fosse semplice frate professo. Pure oggi è provato che egli fu veramente ordinato a Messa, essendo solamente incerto se ciò fosse quando stava nel Carmine, o dopo; sapendosi che per bolla di papa Eugenio IV del 23 febbrajo 1442 egli fu eletto rettore e abate commendatario a vita della chiesa parrocchiale di San Quirico a Legnaja, nelle vicinanze di Firenze, e fu investito di quel benefizio il dì 27 del medesimo mese per le mani di messer Ugolino Giugni, canonico fiorentino a ciò delegato dall'arcivescovo di Firenze. Oltracciò è certo che nel 1452 fu cappellano delle monache di San Niccolò de' Frieri di Firenze, e che poi ebbe lo stesso ministero presso quelle di Santa Margherita di Prato.

cambio di supplicio e di morte, s'induca a far carezze e dare libertà. Avendo poi lavorato alcune cose di colore al detto suo padrone, fu condotto sicuramente a Napoli; dove egli dipinse al re Alfonso,[1] allora duca di Calavria, una tavola a tempera, nella cappella del castello, dove oggi sta la guardia. Appresso gli venne volontà di ritornare a Fiorenza: dove dimorò alcuni mesi, e lavorò alle donne di Sant'Ambruogio, all'altare maggiore, una bellissima tavola; la quale molto grato lo fece a Cosimo de'Medici, che per questa cagione divenne suo amicissimo.[2] Fece anco nel capitolo di Santa Croce una tavola;[3] e un'altra che fu posta nella cappella in casa Medici, e dentro vi fece la Natività di Cristo.[4] Lavorò

[1] † Questo racconto dell'andata di Fra Filippo ad Ancona e della conseguente sua schiavitù in Barberia ha per noi tutta l'aria d'una favoletta, essendo chiaro per le memorie che abbiamo, che il nostro pittore dimorò continuamente in Toscana dal 1432 al 1439; e sapendosi altresì che la tavola pel Duca di Calabria o più veramente pel re Alfonso I di Napoli fu dipinta da lui in Firenze nel 1456, come si ha da due lettere di Giovanni di Cosimo de' Medici a Bartolommeo Serragli suo agente a Napoli, l'una del 27 di maggio e l'altra del 10 di giugno di quell'anno; pubblicate dal Gaye nel *Carteggio inedito* ecc., vol. I, pag. 180 (ma l'anno è sbagliato) e dai signori Crowe e Cavalcaselle, op. cit., II, 328, nota 2.

[2] *Questa tavola, molto grande, oggi si conserva nella Galleria delle Belle Arti. In essa, con certa novità d'invenzione, espresse Nostra Donna incoronata, con attorno in belle movenze molti angeli leggiadramente vestiti e acconciati, e varj santi, tra' quali san Giovan Batista, sant'Eustachio, san Martino e san Giobbe. A piè di essi, in mezze figure, è il ritratto del pittore di profilo, colla testa rasa al modo fratesco e dinanzi un angioletto che sostiene una fascia, dove è scritto: *Is perfecit opus*. Mancano però le altre scritte che l'annotatore del *Riposo* del Borghini (edizione senese del 1797) vi lesse, le quali dicevano: *Frater Philippus*, nel mezzo della tavola; e nell'ornamento: *Ab huius ecclesie priore Francisco Maringhio an. MCCCCXLI facta, et a monialibus ornata fuit an. M. D. LXXXV*. Di questa tavola Fra Filippo ebbe in prezzo 1200 lire, l'anno 1447. Il Rosselli nel suo Sepoltuario riporta questa notizia copiata poi dal Baldinucci dall'antico libro della sagrestia di Sant'Ambrogio.

[3] *A' tempi del Richa stava nella cappella de' Medici in Santa Croce (*Chiese fior.*, 1, 104), ora si custodisce nella Galleria delle Belle Arti di Firenze, ed è indicata al num. 21 del Catalogo, pag. 13 dell'edizione del 1846. In essa è rappresentata Nostra Donna seduta in trono, con Gesù Bambino ritto in piè sulle ginocchia; a destra san Damiano e san Francesco, a sinistra san Cosimo e sant'Antonio da Padova.

[4] *La piccola tavoletta che fece per la cappella di casa Medici, nella quale espresse Maria Vergine che adora il Divino Infante, portato sulle spalle da due

ancora, per la moglie di Cosimo detto, una tavola con la medesima Natività di Cristo e San Giovan Batista, per mettere all'ermo di Camaldoli in una delle celle dei romiti, che ella aveva fatta fare per sua divozione, intitolata a San Giovan Batista:[1] ed alcune storiette, che si mandarono a donare da Cosimo a papa Eugenio IV viniziano. Laonde Fra Filippo molta grazia di quest'opera acquistò appresso il papa.

Dicesi ch'era tanto venereo, che vedendo donne che gli piacessero, se le poteva avere, ogni sua facultà donato le arebbe; e non potendo per via di mezzi, ritraendole in pittura, con ragionamenti la fiamma del suo amore intiepidiva. Ed era tanto perduto dietro a questo appetito, che all'opere prese da lui, quando era in questo umore, poco o nulla attendeva. Onde una volta, fra l'altre, Cosimo de'Medici, facendogli fare un'opera in casa sua, lo rinchiuse, perchè fuori a perder tempo non andasse.[2] Ma egli, statoci già due giorni, spinto da furore amoroso, anzi bestiale, una sera, con un paio di forbici

angioletti, si conserva, unitamente al bellissimo disegno originale, nella R. Galleria degli Uffizj. Un intaglio di essa si vede nel tom. III della Serie I della *Galleria di Firenze illustrata*, tav. CXX.

[1] *Questa tavola, della quale gli annotatori del Vasari non ci hanno saputo dire la sorte, siamo lieti di poter annunziare ch'esiste tuttavia e ben conservata nella stanza dei piccoli quadri della suddetta Galleria delle Belle Arti, sotto il n° 60 del citato Catalogo. Ivi però s'inclina a crederla opera, piuttostochè di Fra Filippo, di Masolino da Panicale; e sotto quest'ultimo nome è stata pubblicata, con un bell'intaglio del valente sig. Chiossone, nella *Galleria delle Belle Arti di Firenze*, edita per cura del prof. Perfetti e d'altri artisti.

† I signori Crowe e Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 322, descrivendo questa tavoletta, vi veggono in alcune parti qualche cosa che ricorda l'Angelico e Masolino.

[2] *Due lunette, uscite dal Palazzo Riccardi, già Medici, sono in mano dei fratelli Metzger in Firenze. In una è l'Annunziata; nell'altra, sette santi seduti; che sono, san Giovanni nel mezzo, circondato da san Cosimo e san Damiano, san Lorenzo, san Francesco, sant'Antonio, san Pietro martire. Nell'Annunziazione è l'impresa, prima di Cosimo, poi di Lorenzo de'Medici; cioè tre piume legate dentro un anello. Queste due tavole, che l'una serve di riscontro all'altra, sono di una diligenza squisita, tanto nelle figure, quanto ne'varj accessorj.

† Fanno parte fino dal 1861 della Galleria Nazionale di Londra.

fece alcune liste de' lenzuoli del letto, e da una finestra calatosi, attese per molti giorni a' suoi piaceri. Onde non lo trovando e facendone Cosimo cercare, al fine pur lo ritornò al lavoro: e d'allora in poi gli diede libertà, che a suo piacere andasse; pentito assai d'averlo per lo passato rinchiuso, pensando alla pazzia sua ed al pericolo che poteva incorrere. Per il che, sempre con carezze si ingegnò di tenerlo per l'avvenire: e così da lui fu servito con più prestezza; dicendo egli, che l'eccellenze degli ingegni rari sono forme celesti e non asini vetturini. Lavorò una tavola nella chiesa di Santa Maria Primerana in su la piazza di Fiesole, dentrovi una Nostra Donna annunziata dall' Angelo; nella quale è una diligenza grandissima, e nella figura dell' Angelo tanta bellezza, che e' pare veramente cosa celeste.[1] Fece alle monache delle Murate due tavole; una della Annunziata, posta allo altar maggiore: l'altra nella medesima chiesa a un altare, dentrovi storie di San Benedetto e di San Bernardo:[2] e nel palazzo della Signoria dipinse in tavola un' Annunziata, sopra una porta; e similmente fece in detto palazzo un San Bernardo, sopra un'altra porta:[3] e nella sagrestia di Santo Spirito di Fiorenza una tavola con una Nostra Donna, ed Angeli d'attorno e Santi da lato;

[1] *Fu venduta molti anni fa. Forse è quella che al presente si vede nella R. Galleria di Monaco, indicata a pag. 142 del Catalogo del De Dillis, edizione del 1839.

[2] Di queste due tavole non sappiamo il destino. Nel 1812 si soppresse tanto il convento, quanto la chiesa delle Murate, e la fabbrica è ora destinata a carceri pubbliche.

† Nella Galleria di Monaco è una Annunziata, molto guasta, che corrisponde a quella descritta dal Richa, e che era nella chiesa delle Murate. (V. Crowe e Cavalcaselle, op. cit., vol. II, p. 349).

[3] *In un libro de' Provveditori di Camera di Firenze, degli anni 1446, 47 e 48, il Baldinucci trovò, che a' 16 maggio 1447 furon pagate a Fra Filippo lire 40, appunto per aver dipinta l'immagine di Maria Vergine e di san Bernardo, che dovea collocarsi innanzi alla porta della cancelleria de' Signori.

† La tavola di San Bernardo è ora nella Galleria Nazionale di Londra. Rappresenta il santo vestito di bianco, nell'atto di scrivere, al quale comparisce in alto la Vergine sorretta dagli angeli.

opera rara, e da questi nostri maestri stata sempre tenuta in grandissima venerazione.[1]

In San Lorenzo, alla cappella degli operaj, lavorò una tavola con un'altra Annunziata; ed a quella della Stufa, una che non è finita.[2] In Sant'Apostolo di detta città, in una cappella, dipinse in tavola alcune figure intorno a una Nostra Donna:[3] ed in Arezzo, a messer Carlo Marsuppini, la tavola della cappella di San Bernardo ne'monaci di Monte Oliveto, con la Incoronazione di Nostra Donna e molti Santi attorno; mantenutasi così fresca, che pare fatta dalle mani di Fra Filippo al presente: dove dal sopraddetto messer Carlo gli fu detto, che egli avvertisse alle mani che dipigneva, perchè molto le sue cose erano biasimate: per il che Fra Filippo, nel dipi-

[1] *Probabilmente accenna a questa tavola Domenico Veneziano in una lettera scritta nel 1438 da Perugia a Pietro de' Medici, dove dice: *Fra Filippo à una tavola che va in Santo Spirito, la quale lavorando lui dì e note, non la farà in cinq' anni* (Gaye, I, 136). Essa fu fatta fare da Gherardo di Bartolommeo Barbadori, il quale la donò alla chiesa di Santo Spirito, col rogito di ser Buonaccorso di ser Domenico Salvestri, nel 1438, e non 1418, come dice il Richa (IX, 33). Ora fa parte della importante collezione dei sigg. Francesco Lombardi e Ugo Baldi di Firenze. Rappresenta Nostra Donna seduta, con otto angeli dietro il seggio adoranti. Il Bambino sta ritto in piè sulle ginocchia della Madre. Nella predella del seggio seggono due altri angeli che suonano uno il violino, l'altro il liuto. A destra è sant'Antonio e un santo vescovo; a sinistra san Bartolommeo ed una santa monaca, tutta vestita di nero, col soggolo bianco; tutti in piè. Dalla stessa chiesa di Santo Spirito fu trasportato alla Galleria della R. Accademia di Belle Arti un gradino dello stesso pittore, dove di piccole figure sono tre storie, una delle quali è l'Annunziazione. Nel Catalogo del 1846 trovasi indicato a pag. 13, nº 23.

† La tavola per la cappella Barbadori nella sagrestia di Santo Spirito fu allogata nel 1436 a Fra Filippo dai Capitani della Compagnia d'Or San Michele per il prezzo di 40 fiorini d'oro. Oggi è conservata nella Galleria del Louvre. Una tavola colla Madonna in trono circondata da angeli e santi è nella Galleria Nazionale di Londra, ed è quella stessa già posseduta dai signori Baldi e Lombardi, che erroneamente si è supposto esser quella medesima dipinta da Fra Filippo per l'altare Barbadori in Santo Spirito.

[2] *Questa tavola, che è una delle più belle opere di Fra Filippo ed è in non troppo buono stato, vedesi sempre al suo posto. Nel gradino sono tre belle storie di piccole figure. Dell'altra, nella cappella della famiglia Stufa, ignoriamo la sorte.

[3] Non v'è più, e non sappiamo dove sia.

gnere da indi innanzi, la maggior parte o con panni o con altra invenzione ricoperse, per fuggire il predetto biasimo: nella quale opera ritrasse di naturale detto messer Carlo.[1] Lavorò in Fiorenza, alle monache di Annalena, una tavola d'un Presepio;[2] ed in Padova si veggono ancora alcune pitture.[3] Mandò di sua mano a Roma due storiette di figure picciole, al cardinal Barbo; le quali erano molto eccellentemente lavorate, e condotte con diligenzia. E certamente egli con maravigliosa grazia lavorò, e finitissimamente unì le cose sue; per le quali sempre dagli artefici in pregio, e da' moderni maestri è stato con somma lode celebrato; e ancora, mentrechè la eccellenza di tante sue fatiche la voracità del tempo terrà vive, sarà da ogni secolo avuto in venerazione.

[1] *Soppresso il convento nel 1785, questa tavola fu comprata dalla nobil casa Lippi d'Arezzo, dove stette fino al 1841, nel qual anno fu acquistata dal sig. Ugo Baldi; questi la vendè a Carlo Baldeschi romano, il quale la rivendè a papa Gregorio XVI, che la fece collocare nella nuova Galleria Lateranense.

† Rappresenta nel mezzo la Vergine incoronata dal Redentore, dinanzi due personaggi in ginocchioni, l'uno de' quali è messer Carlo Marzuppini, e presentati da quattro frati olivetani, mentre sei angeli ai lati cantano e suonano.

[2] *Soppresso il convento, e ridotto ad altri usi insieme colla chiesa, questa tavola si credette perduta; ma noi l'abbiamo riconosciuta nella Galleria delle Belle Arti, nella stanza de' piccoli quadri, sotto il n° 57 del Catalogo (edizione citata). In essa è dipinta una Natività di Cristo, dove si vede in alto un coro di angeli che cantano gloria, e nel fondo roccie e grotte cavate nel sasso, dove menano vita solitaria santa Maria Maddalena, san Girolamo e un altro eremita; che sulla spalla porta scritto il nome di *Ilarione*; nel quale, a detta del Richa, che vide la tavola al suo posto e le memorie del convento (*Chiese fiorentine*, X, 145), è il ritratto di Ruberto Malatesti, fratello di Annalena. Un molto fedele intaglio di questa tavola si vede nella più volte citata opera *La Galleria delle Belle Arti*.

[3] *Dall'anonimo Morelliano è detto più particolarmente ciò che in Padova dipinse Fra Filippo. Nella chiesa del Santo, egli dice: « la Coronazione di No« stra Donna a fresco, nel primo pilastro a man manca intrando in chiesa, e « sopra l'altar della Nostra Donna ». Nella cappella del Podestà, alcune pitture, insieme con altre di Ansovino da Forlì e di Niccolò Pizzolo, padovano. Le quali opere ora più non si veggono, a cagione dei restauri fatti in questi luoghi.

† Il padre Gonzati, *La Basilica di Sant' Antonio di Padova*, vol. I, pagina XXI de' Documenti, nota 1, riporta il ricordo d'un pagamento fatto nel 1434 a un Fra Filippo che *adorna lo tabernacolo de le reliquie*. Ma si può sospettare che questo Fra Filippo sia un artefice diverso dal fiorentino.

In Prato ancora, vicino a Fiorenza, dove aveva alcuni parenti, in compagnia di Fra Diamante del Carmine, stato suo compagno e novizio insieme, dimorò molti mesi, lavorando per tutta la terra assai cose. Essendogli poi dalle monache di Santa Margherita data a fare la tavola dell'altar maggiore, mentre vi lavorava, gli venne un giorno veduta una figliuola di Francesco Buti, cittadin fiorentino, la quale o in serbanza o per monaca era quivi.[1] Fra Filippo, dato d'occhio alla Lucrezia; che così era il nome della fanciulla, la quale aveva bellissima grazia ed aria; tanto operò con le monache, che ottenne di farne un ritratto, per metterlo in una figura di Nostra Donna per l'opra loro.[2] E con questa oc-

[1] *Nell'edizione del 1568 il Vasari mutò: « la quale in serbanza o per monaca era quivi in serbanza ». Noi abbiamo restituito più volentieri la lezione della prima stampa.

[2] *Questa tavola, rappresentante la Nascita di Cristo, fu inviata a Parigi nel 1812; ma giuntavi in cattivo stato, fu rifiutata; non però restituita, perciocchè oggi si vede nella Galleria del Louvre, insieme con un'altra rappresentante la Madonna ritta in piè, che porge il Divino Infante all'adorazione di due santi monaci: la quale passò nella detta Galleria, non sappiamo da qual chiesa di Firenze, mandata in cambio di quella. Della tavola di Santa Margherita si vede un debole intaglio nel tom. I della *Etruria Pittrice*, dove può farsene il confronto, per la somiglianza, con quella Nascita che Alesso Baldovinetti dipinse nell'atrio della chiesa dell'Annunziata, che parimente si vede intagliata in detta opera. Un altro più piccolo, ma più accurato intaglio della detta tavola, fa corredo alla *Relazione* del canonico Baldanzi sulle pitture del coro di Prato. Il prezioso gradino però corse miglior fortuna; esso si conserva nella Galleria Comunale di Prato. È diviso in tre partimenti, con tre storie bellissime, cioè, la Presentazione al tempio, l'Adorazione de' Re Magi e la Strage degl' Innocenti.

† Intorno alla tavola del Louvre, i signori Crowe e Cavalcaselle vol. II, pag. 334, osservando che essa nel colorito, nell'aria delle teste e nel disegno diversifica dalla maniera di Fra Filippo, non vogliono vedervi la mano di questo pittore, ma piuttosto quella di Francesco Pesello, ossia del Pesellino. Esclusa così la tavola del Louvre, vediamo se vi sono migliori ragioni per l'altra che si conserva nella Galleria Comunale di Prato, sotto il n° IX. Essa rappresenta Nostra Donna seduta in trono che dà la cintola a san Tommaso; alla cui destra sono san Gregorio e santa Margherita, la quale presenta alla Vergine una monaca inginocchiata innanzi a lei; ed alla sinistra, sant'Agostino e sant'Angelo che conduce Tobia. In questa tavola pare a noi che tutto concorra a farla riconoscere per quella medesima dipinta dal Lippi per la chiesa di Santa Margherita, come la santa titolare del monastero, il vescovo sant'Agostino, sotto la cui regola vivevano quelle monache, e la badessa de'Bovacchiesi, che fece fare la tavola, nella suora presentata alla Vergine.

casione innamoratosi maggiormente, fece poi tanto, per via di mezzi e di pratiche, che egli sviò la Lucrezia dalle monache; e la menò via il giorno appunto ch'ella andava a vedere mostrar la Cintola di Nostra Donna, onorata reliquia di quel castello.[1] Di che le monache molto per tal caso furono svergognate, e Francesco suo padre non fu mai più allegro, e fece ogni opera per riaverla: ma ella, o per paura o per altra cagione, non volle mai ritornare; anzi starsi con Filippo: il quale n'ebbe un figliuol maschio, che fu chiamato Filippo[2] egli ancora, e fu poi, come il padre, molto eccellente e famoso pittore. In San Domenico di detto Prato sono due tavole;[3] ed una Nostra Donna nella chiesa di San Francesco, nel tramezzo; il quale levandosi di dove prima era, per non guastarla, tagliarono il muro dove era dipinto, ed allacciatolo con legni attorno, lo traportarono in una parete della chiesa, dove si vede ancora oggi.[4] E nel Ceppo di Francesco di Marco, sopra un pozzo in un cortile, è una tavoletta di man del medesimo, col ritratto di detto

[1] † Di questo fatto, parendoci di molta importanza alla Vita di Fra Filippo, abbiamo creduto di doverne trattare con bastante larghezza nel Commentario che segue, tanto più che per la scoperta di nuovi e sconosciuti documenti ci era dato il modo di chiarirlo, e compirlo nelle sue principali circostanze.

[2] *Cioè, Filippino Lippi, del quale è parlato molto nella Vita di Masaccio e il Vasari ne ha scritto la Vita.

[3] *Una di queste due tavole ora è nel refettorio di esso convento, e rappresenta la Nascita del Redentore, adorato da Maria Vergine e san Giuseppe, coi pastori che vengon di lontano a trovare il nato Gesù. A destra del quadro sta in piedi un santo milite, con in mano una banderuola bianca traversata da una croce rossa; a sinistra, san Vincenzo in atto di recitare le parole: *Timete Deum quia venit hora iudicii eius*, scritte nel libro che ha nella destra, e colla sinistra accennando, come in visione e lontano, Cristo giudice severo nel giorno finale. Questa pittura è alquanto danneggiata.

† I signori Crowe e Cavalcaselle, op. cit., vol. II, pag. 337, dicono che è una delle più belle cose di Fra Filippo; del quale vogliono che sia un'altra tavola in una chiesa presso lo Spirito Santo di Prato attribuita al Botticelli. In essa è figurata la Vergine in trono che presenta il Figliuolo a Simeone, tra san Bartolommeo, due santi vescovi ed un altro santo.

[4] Dopo il 1600 la chiesa di San Francesco soffrì nell'interno varj cambiamenti, i quali probabilmente avranno cagionato la perdita di questa pittura, perchè oggi più non vi si vede.

Francesco di Marco, autore e fondatore di quella casa pia.[1] E nella Pieve di detto castello[2] fece in una tavolina sopra la porta del fianco, salendo le scale, la morte di San Bernardo, che rende la sanità, toccando la bara, a molti storpiati; dove sono Frati che piangono il loro morto maestro; ch'è cosa mirabile a vedere le belle arie di teste, nella mestizia del pianto, con artificio e naturale similitudine contraffatte. Sonvi alcuni panni di cocolle di Frati, che hanno bellissime pieghe, e meritano infinite lodi per lo buon disegno, colorito, componimento, e per la grazia e proporzione che in detta opera si vede, condotta dalla delicatissima mano di Fra Filippo.[3] Gli fu allogato dagli Operaj della detta Pieve, per aver memoria di lui, la cappella dell'altar maggiore di detto luogo; dove mostrò tanto del valor suo in questa opera, ch'oltra la bontà e l'artificio di essa vi sono panni e

[1] *Francesco di Marco Datini non è la principale figura di questa tavola: egli sta genuflesso dinanzi alla Vergine, sedente in trono, cui assistono i santi Stefano e Giovanni, ed è in proporzione più piccola; con davanti a sè alcuni poverelli, che sottopone al patrocinio di lei. Questa tavola fu trasferita nel vestibolo dell'uffizio del Ceppo: tardo provvedimento, dopo che le intemperie l'avean guasta. (Vedi BALDANZI, *Relazione delle pitture di Fra Filippo Lippi nel coro della cattedrale di Prato*, pag. 45-46).

† Per lo Spedale del Ceppo dipinse Fra Filippo questa tavola, ed insieme il tabernacolo, l'una e l'altro pagatigli, nel 28 di maggio 1453, ottantacinque fiorini d'oro.

[2] Prato allora non era città; e la chiesa che in quel tempo chiamavasi la Pieve, è oggi la Cattedrale.

[3] La pittura qui descritta sussiste ancora, ed è ben conservata. Essa però non è una tavolina, come dice il Vasari, perchè ha 4 braccia e 12 soldi d'altezza, e braccia 2 e soldi 15 di larghezza. — *Questa tavola fu commessa al Lippi dal proposto Geminiano Inghirami, il quale governò la Chiesa pratese dall'anno 1451 al 1460, in cui morì. Il suo ritratto è in quella figura vestita da prelato, che sta genuflessa sul davanti. Vedi la *Descrizione della Cattedrale di Prato*, più volte citata, pag. 41-43, e 162.

† Pel medesimo messer Geminiano tolsè Fra Filippo a dipingere, gli undici di febbrajo 1460, nella volta sopra la sua sepoltura nel chiostro di San Francesco di Prato, quattro lunette in fresco: nella prima doveva fare una Nostra Donna col Figliuolo in braccio; nella seconda un san Francesco che riceve le stimate; nella terza san Girolamo; e nell'ultima santo Stefano e san Lorenzo. Queste pitture non esistono più.

teste mirabilissime.[1] Fece in questo lavoro le figure maggiori del vivo; dove introdusse poi negli altri artefici moderni il modo di dar grandezza alla maniera d'oggi. Sonvi alcune figure con abbigliamenti in quel tempo poco usati; dove cominciò a destare gli animi delle genti a uscire di quella semplicità, che piuttosto vecchia che antica si può nominare. In questo lavoro sono le storie di Santo Stefano, titolo di detta Pieve, partite nella faccia della banda destra; cioè la Disputazione, Lapidazione e Morte di detto protomartire: nella faccia del quale disputante contro i Giudei dimostrò tanto zelo e tanto fervore, che egli è cosa difficile ad immaginarlo, non che ad esprimerlo; e nei volti e nelle varie attitudini di essi Giudei l'odio, lo sdegno e la collera del vedersi vinti da lui. Siccome più apertamente ancora fece apparire la bestialità e la rabbia in coloro che l'uccidono con le pietre; avendole afferrate chi grandi e chi piccole, con uno strignere di denti orribile, e con gesti tutti crudeli e rabbiosi. E nien-

[1] *« L'anno 1440, ai 10 di giugno, fu rivolta domanda dal proposto Niccolozzo de' Milanesi ai capi del Comune, siccome a patroni e conservatori « della cappella ......; ed in quella domanda s'invitava il pubblico ad esami- « nare il miglior modo da tenersi per far dipingere la cappella maggiore della « Pieve, come allora qualificavasi la chiesa. Piacque la proposta; e nel 12 giu- « gno fu consigliato da messer Domenico Cambioni, che si dovessero eleggere « quattro uomini, quali, assieme cogli operaj della Pieve, esaminassero questo « fatto, e fossero col medesimo signor Proposto per conchiudere in che modo e « forma e con che danari si dovesse fare la detta pittura. (Deliberazione del « Com. nel Diurno di quell'anno). Ma solo nel 1456, sotto lo spirituale governo « di messer Gemignano Inghirami di Prato, si pose mano all'opera, per suo « consiglio affidata a Fra Filippo Lippi; dal quale furono impiegati otto anni « in circa per condurla a compimento; cioè, quando all'Inghirami estinto era « succeduto nella propositura messer Carlo de' Medici, figlio di Cosimo il Vec- « chio ». (Così il canonico Baldanzi a pag. 29 della citata *Descrizione della Cattedrale di Prato*). Il pittore autenticò l'opera sua coll'apporvi il suo nome così scritto: FRATER · FILIPPUS · OP.

† Pare che a Fra Filippo fosse dato a fare questo lavoro fino dal 1452, perchè in un documento dell'otto d'agosto di quell'anno, nel quale egli si obbliga di dipingere a Lorenzo Bartolini, per 22 fiorini d'oro, un tondo con una storia di Nostra Donna, è chiamato *dipintore della cappella maggiore della Pieve di Prato.*

tedimeno, infra sì terribile assalto, Santo Stefano sicurissimo e col viso levato al cielo si dimostra con grandissima carità e fervore supplicare all'Eterno Padre per quegli stessi che lo uccidono: considerazioni certo bellissime, e da far conoscere altrui quanto vaglia la invenzione ed il saper esprimere gli affetti nelle pitture: il che sì bene osservò costui, che in coloro che sotterrano Santo Stefano fece attitudini sì dolenti, e alcune teste sì afflitte e dirotte nel pianto, che e' non è appena possibile di guardarle senza commuoversi. Dall'altra banda fece la Natività, la Predica, il Battesimo, la cena d'Erode e la Decollazione di San Giovanni Batista; dove nella faccia di lui predicante si conosce il divino spirito, e nelle turbe, che ascoltano, i diversi movimenti e l'allegrezza e l'affezione, così nelle donne come negli uomini, astratti e sospesi tutti negli ammaestramenti di San Giovanni. Nel Battesimo si riconosce la bellezza e la bontà; e nella cena di Erode, la maestà del convito, la destrezza di Erodiana, lo stupore de' convitati e lo attristamento fuori di maniera nel presentarsi la testa tagliata dentro al bacino. Veggonsi intorno al convito infinite figure con molto belle attitudini, e ben condotte di panni e di arie di visi: tra i quali ritrasse allo specchio sè stesso, vestito di nero in abito da prelato, ed il suo discepolo Fra Diamante; dove si piange Santo Stefano. Ed in vero, questa opera fu la più eccellente di tutte le cose sue, sì per le considerazioni dette di sopra, e sì per aver fatte le figure alquanto maggiori che il vivo: il che dette animo a chi venne dopo di lui di ringrandire la maniera. Fu tanto per le sue buone qualità stimato, che molte cose, che di biasimo erano alla vita sua, furono ricoperte mediante il grado di tanta virtù. Ritrasse in questa opera messer Carlo, figliuolo naturale di Cosimo de' Medici, il quale era allora proposto di quella chiesa, la quale fu da lui e dalla sua casa molto beneficata.

Finita che ebbe quest'opera l'anno 1463,[1] dipinse a tempera una tavola per la chiesa di Sant'Iacopo di Pistoia, dentrovi una Nunziata molto bella, per messer Iacopo Bellucci, il qual vi ritrasse di naturale molto vivamente.[2] In casa di Pulidoro Bracciolini è, in un quadro, una Natività di Nostra Donna, di sua mano;[3] e nel magistrato degli Otto di Firenze è, in un mezzo tondo dipinto a tempera, una Nostra Donna col Figliuolo in braccio.[4] In casa Lodovico Capponi, in un altro quadro, una Nostra Donna bellissima;[5] ed appresso di Bernardo Vecchietti,

[1] In un libro intitolato *Selva di Memorie*, che si conserva nell'Archivio del Capitolo di Prato, evvi il seguente ricordo, dal quale apparisce che le pitture del coro non erano finite neppure l'anno dipoi: « 1464. A dì 6 aprile: i quattro deputati per rivedere i conti a Fra Filippo pittore del coro del Duomo riferirono al Magistrato, esservi poco modo che Fra Filippo perfezionasse la sua opera, se non s'intrometteva messer Carlo de' Medici proposto, col fare altre deliberazioni, e dar tempo per tutto il mese di agosto al medesimo Fra Filippo di finirla ». — *Le pitture di questo coro, che certamente più d'ogni altra opera fanno fede del sommo valore di Fra Filippo, che diè con esse un bell'esempio di stile grandioso, e all'arte un vero incremento, furono diligentemente racconciate dal prof. Antonio Marini nel 1835; e in quella occasione fu pubblicato coi tipi dei Giachetti, dal suddetto canonico Baldanzi, un libercoletto, adorno di cinque intagli in rame (tra' quali, i ritratti di Fra Filippo, di Fra Diamante e di messer Carlo de' Medici), col titolo: *Delle pitture di Fra Filippo Lippi nel coro della Cattedrale di Prato*; dove sono alcune buone notizie anche di Fra Diamante e di Filippino.

† Per quel che riguarda questi ritratti, i signori Crowe e Cavalcaselle (op. cit., vol. II, pag. 343) dubitano che non siano nè di Fra Diamante nè di Fra Filippo quelli dati incisi nella detta operetta: credono invece che, rispetto al ritratto del Lippi, esso debba riconoscersi in quella figura che è l'ultima a destra nel gruppo di varj personaggi che deplorano la morte di santo Stefano. È un uomo vôlto di faccia con una berretta nera in capo e vestito di nero. Una figura simile a questa si vede dipinta a Spoleto nella storia della Sepoltura di Maria Vergine.

[2] *Tolta di chiesa, stette in casa del cav. Alessandro Bracciolini, dove la vide il Tolomei (*Guida di Pistoja*, pag. 17 e 53); sino a che l'erede di lui la vendè, circa dodici anni fa, a un restauratore fiorentino. Probabilmente ora farà l'ornamento di qualche galleria in Germania.

[3] *Sappiamo che questa tavola nel 1817 fu venduta in Germania da un mercante fiorentino. Un pistojese la riconobbe pochi anni fa nel Museo di Berlino; e dal Catalogo tedesco di essa Galleria del direttore Waagen rileviamo esser quella descritta sotto il n° 170, a pag. 65 della edizione del 1841.

[4] Credesi smarrita.

[5] *L'acquistò Carlo Del Chiaro, mercante di quadri; la cui raccolta fu poi comprata dal principe Demidoff. Ma pare che questa tavola fosse venduta innanzi.

gentiluomo fiorentino, e tanto virtuoso e da bene quanto più non saprei dire, è di mano del medesimo, in un quadretto piccolo, un Sant'Agostino che studia, bellissimo.[1] Ma molto meglio è un Sant'Ieronimo in penitenza, della medesima grandezza, in guardaroba del duca Cosimo.[2] E se Fra Filippo fu raro in tutte le sue pitture, nelle piccole superò se stesso, perchè le fece tanto graziose e belle, che non si può far meglio; come si può vedere nelle predelle di tutte le tavole che fece. Insomma fu egli tale, che ne'tempi suoi niuno lo trapassò, e nei nostri pochi: e Michelagnolo l'ha non pur celebrato sempre, ma imitato in molte cose. Fece ancora per la chiesa di San Domenico vecchio di Perugia, che poi è stata posta all'altar maggiore, una tavola, dentrovi la Nostra Donna, San Piero, San Paolo, San Lodovico e Sant' Antonio Abate.[3] Messer Alessandro degli Alessandri, allora cava-

[1] Sta ora in Galleria nella prima stanza della Scuola Toscana, ed è conservatissimo. Di esso pure è la stampa nell'opera pubblicata dai torchi di Giuseppe Molini col titolo: *Galleria di Firenze illustrata*, tom. III, tav. cxxi.

[2] Non sappiamo dire dov'esso presentemente si trovi.

[3] *Dai documenti riferiti dal Mariotti (*Lettere pittor. perug.*, pag. 132 e seg.) s'apprende che Fra Filippo fu chiamato a Perugia a lodare sulle pitture fatte da Benedetto Buonfigli nella cappella del Magistrato, e che proferì la sua sentenza sopra di esse nel dì 14 di settembre del 1461. Di questa tavola che il Vasari dice fatta da Fra Filippo per la chiesa di San Domenico vecchio, il Mariotti non parla. L'Orsini invece (*Guida di Perugia*, pag. 60) attribuisce al vecchio Lippi que' tre pezzi di tavola, che primitivamente erano una sola, da lui veduti nella navata, ov'è il fonte battesimale, e dal 1820 in poi collocati nella cappella di Sant'Orsola. Ma oltrechè i santi in essi effigiati non son quelli che dice il Vasari, contro il detto dell'Orsini abbiamo la testimonianza di persone intelligenti, le quali ci assicurano che essa tavola è opera del Beato Angelico e non di Fra Filippo. Al qual giudizio noi stiam contenti, e perchè di uomini autorevoli, e perchè la maniera del Beato Angelico è così singolare, da non si poter confondere con altre. La tavola di Fra Filippo fatta per San Domenico non è più in chiesa, ma sino dal 1818 nelle stanze del Capitolo, divisa in più pezzi.

† Sono 4 figure in due pezzi, cioè i santi Pietro, Paolo, Pietro martire e Caterina. Essi facevano parte prima di una tavola con Nostra Donna, il Divin Figliuolo, e quattro angeli che suonano. Ma i signori Crowe e Cavalcaselle (op. cit., II, 352) dicono che non sono di Fra Filippo, ma di Benedetto Buonfigli. Quanto alla tavola che il Lippi dipinse per la detta chiesa di San Domenico, noi possiamo dare alcuni particolari fino ad ora ignoti. Essa fu allogata a dipingere a Fra Filippo il 16 febbrajo 1451 da Antonio Del Branca perugino, che

liere ed amico suo, gli fece fare, per la sua chiesa di villa a Vincigliata nel poggio di Fiesole in una tavola, un San Lorenzo ed altri Santi; ritraendovi lui e dua suoi figliuoli.[1] Fu Fra Filippo molto amico delle persone allegre, e sempre lietamente visse.

A Fra Diamante fece imparare l'arte della pittura; il quale nel Carmine di Prato lavorò molte pitture; e della maniera sua, imitandola assai, si fece onore, perchè e' venne a ottima perfezione.[2] Stette con Fra Filippo, in sua gioventù, Sandro Botticello; Pisello; Iacopo del Sellaio, fiorentino, che in San Friano fece due tavole, ed una nel Carmine lavorata a tempera: ed infiniti altri

abitava in Firenze, pel prezzo di 70 fiorini d'oro. Per questo lavoro nacque lite tra il pittore e il committente, i cui atti si leggono nei libri delle cause ordinarie del Tribunale della Mercanzia di Firenze dell'anno 1451. Da essi si rileva che Fra Filippo, compiuta l'opera, ne chiese il prezzo stato depositato nel convento di San Marco, e che il Del Branca vi si rifiutò, opponendo che la tavola non solo non era della qualità pattuita, ma ancora che Fra Filippo l'aveva fatta dipingere ad un altro. Che fine avesse questa lite, non apparisce dagli atti citati, ma si può credere che il Tribunale desse ragione al pittore e obbligasse il committente a ricevere per buona e ben fatta la disputata tavola e a pagarne il prezzo; perchè al tempo del Vasari essa si vedeva ancora in San Domenico di Perugia.

[1] * La tavola fatta per la chiesa di Vincigliata è ora in casa Alessandri in Borgo degli Albizzi, ma è stata segata in tre parti: quella di mezzo, contenente san Lorenzo con san Damiano ai lati, e tre figure votive della famiglia Alessandri, è stata ridotta di figura circolare per fare accompagnamento ad un tondo di Sandro Botticelli. Le altre due laterali, con un santo per ciascuna (forse sant'Antonio e san Benedetto), sono state riunite insieme, e fattone un sol quadro.

[2] * Alle scarse notizie di Fra Diamante lasciateci dal Vasari, altre poche ne aggiunse il canonico Baldanzi nella citata *Relazione delle pitture di Fra Filippo nel coro di Prato*. Egli congettura che Fra Diamante nascesse in Prato poco dopo il 1400. — Le molte pitture da lui operate nel Carmine di Prato oggi si cercherebbero invano, a cagione dei restauri e dei cambiamenti fatti in quel soppresso convento. Crede però il signor Baldanzi rimanere ancora una sua tavola, già appartenente alla cappella Dragoni annessa alla detta chiesa, ed oggi posseduta dalla famiglia Berti di Prato. Essa rappresenta San Girolamo orante nel deserto, col Precursore e santa Tecla martire ai lati; figure più piccole del naturale. Noi abbiam ravvisato in questa tavola tutta la maniera di Fra Filippo, ma non però la mano sua: e tenghiamo per molto probabile che essa sia veramente dipinta da Fra Diamante. Ma quel che dettegli maggior credito, fu la parte che ebbe nel gran lavoro della cappella principale del Duomo pratese, in ajuto del suo maestro. Nel mentre che stava attendendo a quell' opera, fu richiamato a Firenze dal superiore del suo Ordine, e quivi fu detenuto. S'ignorano i particolari di questo fatto, che dovette essere un'altra causa delle inter-

maestri, ai quali sempre con amorevolezza insegnò l'arte. Delle fatiche sue visse onoratamente; e straordinariamente spese nelle cose d'amore, delle quali del continuo, mentre che visse, fino alla morte si dilettò. Fu richiesto, per via di Cosimo de'Medici, dalla Comunità di Spoleti di fare la cappella nella chiesa principale della Nostra Donna; la quale, lavorando insieme con Fra Diamante, condusse a bonissimo termine; ma, sopravvenuto dalla morte, non la potette finire.[1] Perciocchè dicono che essendo egli tanto inclinato a questi suoi beati amori, alcuni parenti della donna da lui amata lo fecero avvelenare. Finì il corso della vita sua Fra Filippo di età d'anni cinquantasette, nel 1438;[2] ed a Fra Diamante la-

ruzioni sofferte dal lavoro, e di cui gli Operaj si querelavano; ma sappiamo di certo, che il Comune fu sollecito in pro di Fra Diamante, col decretare, nel 22 gennajo del 1463, di far istanza al Patriarca di Firenze, perchè egli fosse lasciato libero, e restituito al lavoro. Di un'altra opera di Fra Diamante fanno ricordo i *Diurni* della Comunità, e la *Selva di Memorie* nell'Archivio Capitolare di Prato. È questo un monumento onorario a Cesare Petrucci, potestà di quella terra, per la difesa fatta contro l'aggressione tentata nel 6 aprile del 1470 da Bernardo Nardi, fuoruscito fiorentino, nemico di casa Medici. Egli n'ebbe la commissione il dì 24 di maggio. Dipinse, dunque, in una parete sotto il portico del palazzo de'Signori, un ampio arazzo di color rosso, ornato di gigli d'oro, coll'arme del Petrucci nel mezzo, e sopra il suo ritratto, più di mezza figura, con un'epigrafe metrica in lode di lui.

† Di Fra Diamante e di Jacopo del Sellajo nominato più sotto ci riserbiamo a dare, nel Commentario che segue, maggiori notizie.

[1] *Le pitture del coro della Cattedrale di Spoleto si conservano tuttavia. La parete è divisa in tre partimenti, dove sono i principali fatti della vita di Nostra Donna: cioè, l'Annunziazione, la Natività di Gesù Cristo, il Transito di Maria; e nella volta, l'Assunzione e la Incoronazione, con varj cori di angeli, patriarchi ecc. Morto il Lippi, Fra Diamante condusse a termine questo lavoro nel 1470, e n'ebbe dal Comune di Spoleto dugento ducati, resto del prezzo convenuto. L'insieme di tutta questa copiosa e ricca invenzione si può vedere inciso nella tav. LXXIII della *Storia* del prof. Rosini. Innanzi alla sua andata a Spoleto, cioè ai 14 di settembre 1461, egli si portò a Perugia a lodare e stimare la metà delle pitture incominciate da Benedetto Buonfigli nella cappella del Magistrato di Perugia. (Vedi la nota 3, pag. 626).

[2] *In questo millesimo è sbaglio; ma certamente della stampa, e non dell'autore, il quale di sopra aveva detto che Fra Filippo finì il coro di Prato nel 1463. L'anno preciso della sua morte l'abbiamo dal libro intitolato *Necrologium antiquum conventus Carmelitarum Florentie*, oggi tra i manoscritti della Magliabechiana tra i codici de'conventi soppressi, segnato di n° 785 E 4.

sciò in governo, per testamento, Filippo suo figliuolo; il quale fanciullo di dieci anni, imparando l'arte da Fra Diamante, seco se ne tornò a Fiorenza; portandosene Fra Diamante trecento ducati,[1] che per l'opera fatta si restavano ad avere dalla Comunità; de'quali comperati alcuni beni per sè proprio, poca parte fece al fanciullo.[2] Fu acconcio Filippo con Sandro Botticello, tenuto allora maestro bonissimo: ed il vecchio fu sotterrato in un sepolcro di marmo rosso e bianco, fatto porre dagli Spoletini nella chiesa che e'dipigneva. Dolse la morte sua a molti amici, ed a Cosimo de' Medici particolarmente ed a papa Eugenio,[3] il quale in vita sua volle dispensarlo che potesse avere per sua donna legittima la Lucrezia di Francesco Buti;[4] la quale, per potere far di sè e dell'appetito suo come gli paresse, non si volse curare di avere. Mentre che Sisto IV viveva, Lorenzo de' Medici, fatto ambasciator da'Fiorentini, fece la via di Spoleti per chiedere a quella comunità il corpo di Fra Filippo, per metterlo in Santa Maria del Fiore in Fiorenza: ma gli fu risposto da loro, che essi avevano carestia d'ornamento, e massimamente d'uomini eccellenti; perchè, per onorarsi, gliel domandarono in grazia; aggiugnendo che avendo in Fiorenza infiniti uomini famosi e quasi di su-

Questo Necrologio comincia dal secolo XIV, e giunge fino al XVI avanzato. A carte 41 *recto* si legge: *VIIII octobris F. Philippus Thomae Lippi de Lippis de Flor. pictor famosissimus, obiit Spoleti pingens cappellam maiorem in ecclesia Cathedrali, et ibidem maximo honore in tumba marmorea ante portam mediam dictae ecclesiae sepultus. Huic tanta fuit in pictura gratia, ut vix nullus eum nostris temporibus pingens attigerit: qualis pictor fuit, cappella Prati depicta, et alia eius mira opera testantur. MCCCCLXVIIII.*

[1] *Il sig. Baldanzi dice dugento. Vedi la nota che segue.

[2] *Per potere chiamar ingiusta la distribuzione (riflette bene il signor Baldanzi), bisognerebbe conoscer quanta parte del lavoro avesse condotta Fra Diamante, vivente Fra Filippo, e quali patti fossero tra loro.

[3] *Nè Cosimo il Vecchio, nè papa Eugenio IV si potevan dolere della sua morte, perchè l'uno era morto ventidue, l'altro cinque anni innanzi a Fra Filippo.

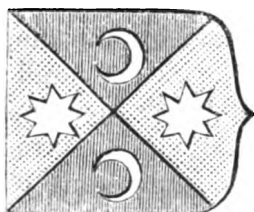
[4] *Da che cosa poteva mai il Papa dispensare Fra Filippo, se non dai voti fatti nella professione? Questo sia detto in aggiunta a quanto è stato rilevato nella nota 1, pag. 614; ma vedi il Commentario.

perchio, ch'e' volesse fare senza questo: e così non l'ebbe altrimenti. Bene è vero che, deliberatosi poi di onorarlo in quel miglior modo che e' poteva, mandò Filippino, suo figliuolo, a Roma al cardinale di Napoli per fargli una cappella. Il quale passando da Spoleti, per commissione di Lorenzo fece fargli una sepoltura di marmo sotto l'organo e sopra la sagrestia; dove spese cento ducati d'oro, i quali pagò Nofri Tornaboni, maestro del banco de' Medici; e da messer Agnolo Poliziano gli fece fare il presente epigramma, intagliato in detta sepoltura di lettere antiche:

Conditus hic ego sum picturae fama Philippus,
Nulli ignota meae est gratia mira manus.
Artifices potui digitis animare colores,
Sperataque animos fallere voce diu.
Ipsa meis stupuit natura expressa figuris,
Meque suis fassa est artibus esse parem.
Marmoreo tumulo Medices Laurentius hic me
Condidit, ante humili pulvere tectus eram.

Disegnò Fra Filippo benissimo; come si può vedere nel nostro Libro di disegni de' più famosi dipintori, e particolarmente in alcune carte, dove è disegnata la tavola di Santo Spirito, ed in altre, dove è la cappella di Prato.[1]

[1] *Il Catalogo della R. Galleria di Berlino del 1841 registra cinque tavole di Fra Filippo: ma con tutto che l'autorità del peritissimo sig. Waagen, compilatore di esso catalogo, siaci buona guarentigia per crederle opere di questo pittore; pure noi, fedeli alla regola impostaci di non affermar cosa da noi non veduta o non comprovata dai documenti, non descriveremo se non quella tavola ch'è registrata sotto il numero 168, a pag. 64, la quale porta scritto FRATER · PHILIPPVS · F., e rappresenta Maria Vergine che adora il Divin Figliuolo giacente sui fiori. A destra è il fanciullo san Giovanni; in alto, Dio Padre che invia lo Spirito Santo; indietro, il vecchio san Bernardo in orazione; nel fondo, una selva in mezzo a massi e rupi, dove scorre un ruscello. Parimente si riconosce per opera di Fra Filippo quella tavola ch'è nella stanza del *Prometeo* nella R. Galleria de' Pitti, indicata sotto il numero 338; la quale, in un tondo, rappresenta Nostra Donna con Gesù Bambino in grembo; e in distanza, varie figurette intorno al letto della puerpera sant'Anna, e più indietro, l'incontro della santa istessa con san Giovacchino. Un mediocre intaglio di Giuseppe Rossi, con disegno del Marini, si può vedere nel tomo I della *Reale Galleria de' Pitti, illustrata per cura di L. Bardi*.

ALBERETTO
DE'
LIPPI
LIPPO
TOMMASO beccajo
moglie
2ª Antonia di ser Bindo
Sernigi
SPINELLO beccajo
PIERA
marito
Antonio di Lippo
F. FILIPPO pittore
n. 1406 † 1469
moglie
Lucrezia di Francesco Buti
FILIPPO
detto FILIPPINO pittore
n. 1457 † 1504
moglie
Maddalena di Pietro Paolo Monti
ALESSANDRA
n. 1465
marito
Ciardo di Giuliano Ciardi
di Tavola
nel contado di Prato
FILIPPO
a battesimo, Luigi
n. 1503
moglie
Francesca
di Piero delle Pelle
GIO. FRANCESCO
n. 1501
ROBERTO pittore
n. 1500 † 1574
moglie
Costanza di Francesco Granacci
SIBILLA
PIER FRANCESCO
orafo

COMMENTARIO[1]

ALLA

VITA DI FRA FILIPPO LIPPI

Del ratto della Lucrezia Buti. — Di Fra Diamante e di Jacopo del Sellajo, discepoli di Fra Filippo.

Tra i fatti più notabili della vita, così piena di strane avventure, di Fra Filippo Lippi, è senza dubbio principalissimo quello che riguarda la Lucrezia Buti. Intorno al quale, parendoci che il racconto del Vasari riesca assai scarso, ed in alcune circostanze poco chiaro, sia che egli non ne fosse informato appieno, sia che per certi rispetti non volesse dirne tutto l'intiero, abbiamo cercato nel presente Commentario di supplire al difetto dell'uno e dell'altre mediante l'ajuto di documenti fino ad ora ignorati o di ragionevoli congetture.

Erasi Fra Filippo poco dopo il 1452 ridotto ad abitare a Prato in una casa che egli aveva comprata dallo Spedale di Santa Maria Nuova di Firenze, pagandone la pigione finattanto che non avesse finito di sborsarne il prezzo. Questa casa era posta presso la piazza del Mercatale e dirimpetto a Santa Margherita, monastero di religiose che vivevano sotto la regola di Sant'Agostino; le quali in quel tempo ed anche dopo, sia per la ristrettezza del luogo, sia per le poche entrate del monastero, non passarono giammai il numero di sette o di otto, compresa la badessa.

[1] Il presente Commentario è stato formato in gran parte sopra uno scritto intitolato *Fra Filippo Lippi*, da noi pubblicato nelle dispense 157, 158 e 160 del 30 dicembre 1877, e 6 e 20 gennajo 1878 del giornale francese *L'Art*.

Dimoravano allora in Santa Margherita due giovani monache, figliuole di Francesco Buti, cittadino fiorentino, che teneva una bottega di setajuolo minuto. Costui, mortagli la prima moglie, era passato alle seconde nozze nel 1430 con Caterina di Jacopo Ciacchi, vedova di uno Stefano di Naldo. Da questo matrimonio nacquero a Francesco tra maschi e femmine dodici figliuoli. Era Francesco già vecchio di settantotto anni, quando sul finire del 1450 si morì, lasciando ad Antonio, il maggiore de' suoi figliuoli, avuto dalla prima moglie, tutto il carico della numerosa famiglia, al cui mantenimento egli con le poche entrate e gli scarsi guadagni che ritraeva dal suo esercizio di sensale dell'arte di seta, era mal atto a supplire. Delle cinque sorelle, e tre già da marito, Antonio nel 1451 aveva dato in moglie ad Antonio Doffi la maggiore chiamata Margherita; e nel medesimo tempo messo in Santa Margherita le altre due, cioè la Spinetta, nata nel 1434, e la Lucrezia, di un anno minore di lei. Il Vasari, parlando della sola Lucrezia, non sa bene risolvere se ella fosse nel monastero in serbanza, ossia in educazione, o non piuttosto come monaca: ma oggi è certo che le due sorelle Buti vi vestirono l'abito religioso, e già monache professe e vocali le troviamo intervenire ad una adunanza capitolare tenuta l'8 d'aprile 1454, nella quale fu deliberato di vendere un pezzo di terra, posto nella villa di Cojano del contado di Prato, per pagare il residuo del prezzo di una casa che il monastero aveva comprata da Stagio Strozzi. [1]

Ben si può pensare, e quel che poi avvenne fa ragionevole la nostra congettura, che le sorelle Buti fossero vestite monache non per vocazione che avessero allo stato religioso, ma perchè costrette dalla volontà di Antonio loro fratello; al quale non doveva parer vero, per scemarsi carico e levarsi ogni pensiero di loro, di chiuderle in un chiostro colla spesa di soli cinquanta fiorini d'oro per ciascuna (che tanto si richiedeva allora per essere accettate monache in Santa Margherita); mentre se avesse aspettato a maritarle, il dar loro una conveniente dote sarebbegli stato, per le sue ristrettezze domestiche, incomportabile.

Aveva Fra Filippo, essendo fin dal principio del 1456 cappellano di Santa Margherita, grande comodità d'entrare ad ogni sua posta nel monastero, e di conversare domesticamente con quelle monache. Ora gli accadde un giorno di vedere suor Lucrezia Buti, la quale per essere avvenente e graziata giovane dava più dell'altre nell'occhio: e il vederla e l'innamorarsene perdutamente fu per il frate un punto solo. La qual passione accolta e nutrita per un pezzo nel suo segreto egli trovò poi modo di far conoscere a lei con questa occasione.

[1] Archivio Generale de' Contratti di Firenze; Rogiti di ser Dietaiuti Spighi da Prato, protocollo dal 1454 al 1456, carte 7.

Volendo suor Bartolommea de' Bovacchiesi, antica e nobile famiglia di Prato, badessa allora di Santa Margherita, lasciare al monastero qualche onorata memoria del suo governo e della sua pietà, pensò di far dipingere la nuova tavola dell'altar maggiore della sua chiesa a Fra Filippo. Ed il pittore postovi subito mano, l'ebbe in breve condotta tanto innanzi che per darla in tutto finita non restava che la figura della Vergine. E perchè nel volto di lei egli desiderava di ritrarre la Lucrezia, richiese la badessa che fosse contenta che per questo effetto la giovane suora gli stesse al naturale. Alla qual cosa, parendole di gran pericolo, non volle dapprima la badessa acconsentire; ma tanto seppe dire e fare Fra Filippo, che all'ultimo ella gliela concedè.

Trovandosi così Fra Filippo per la detta cagione spesso insieme colla Lucrezia, e avendo grand'agio di mirarla, mentre dipingeva, e d'intrattenersi con lei in piacevoli ragionamenti, viepiù nell'amorosa sua passione andava invescandosi. La quale, non sostenendo di chiuder più a lungo dentro di sè, tutta con accese parole a lei discoperse, colto un giorno il destro che la monaca data per compagna e a guardia della Lucrezia gli aveva per poco lasciati soli. Le quali parole, sebbene in quel subito forte turbassero la Lucrezia, pur è da credere che poi volentieri, e non senza un segreto piacere udisse altre volte dall'innamorato frate ripetersi.

Conversando adunque insieme e non di rado senza l'importuna presenza di testimoni, nacque a poco a poco tra loro maggior confidenza: onde è naturale che la Lucrezia non stesse molto a confessare al frate come, messa in monastero e contro sua voglia vestita monaca, proferisse poi i solenni voti: facendo destramente intendere, che di gran cuore sarebbesi fuggita di là, se avesse trovato chi ne l'ajutasse.

Fra Filippo allora, che astuto uomo era, ed assai pratico ne' casi d'amore, andò pensando come alla intenzione sua, ed insieme a quella della Lucrezia potesse soddisfare; e gli parve di non avere modo e tempo più comodo per questo effetto, che la festa della Sacra Cintola, la quale ogni anno alle calende di maggio si celebrava in Prato con grande solennità e frequenza di popoli. E sapendo che le monache di Santa Margherita avevano per usanza di andare in quel giorno a veder la mostra della detta reliquia, ordinò con questa occasione di rapire la Lucrezia. Mentre dunque la calca era grande, e la confusione grandissima, Fra Filippo, non visto dalle altre monache ch'erano tutte intente a quella cerimonia, sviò la Lucrezia da loro, e prestamente la condusse a casa; dove poi nacque colui che fu Filippino, riuscito non meno celebre del padre nella pittura.

Invero parrebbe quasi incredibile che un frate nè giovane nè bello, anzi brutto, se si guardi a' suoi ritratti, abbia avuto tanta forza sull'animo della Lucrezia, da condurla non solo a fuggire dal monastero, ma ad accet-

tare ancora un ricovero in casa sua, se non considerassimo che in lei giovane ed inesperta ogni ritrosia e vergogna in quel pericoloso passo doveva esser vinta dal grandissimo desiderio di togliersi da una vita divenutale insopportabile al maggior segno. Dice il Vasari a proposito di questo fatto, che Francesco padre della Lucrezia n'ebbe tanto dispiacere, che *non fu mai più allegro*, e che *fece ogni opera per riaverla*. Ma noi abbiamo veduto che Francesco era già morto fino dal 1450: onde quelle cose dovrebbero riguardare più veramente Antonio fratello della Lucrezia: ma egli, per quel che avvenne dipoi, mostrò di non curarsene più che tanto.

Di questo scandalo stimò prudente la madre badessa di non fare nessuno aperto risentimento, riconoscendolo avvenuto massimamente pel suo mal governo, e per aver lasciato che s'introducesse nel monastero una grande rilassatezza ne'costumi e nella disciplina; nè la potestà ecclesiastica, sebbene informata del caso, volle per allora intervenire colla sua autorità a rimediarvi. Onde i disordini dentro il monastero andarono sempre più crescendo. Già la Spinetta Buti aveva poco dopo seguíto la sorella nella casa di Fra Filippo, e dietro il loro esempio non passò molto tempo che tre altre monache, le quali tenevano colpevoli pratiche con uomini che per la loro qualità avevano licenza d'entrare nel monastero, di là si fuggirono.

Erano così passati quasi due anni, che le cinque monache dimoravano fuori del monastero; quando, o che la coscienza del loro errore più forte le rimordesse, o che dal vescovo fossero a ciò costrette, esse sul finire del 1458 vi ritornarono.

Ma siccome la fuga dal monastero, e l'esser vissute per qualche tempo al secolo, avevano cancellato l'anteriore loro vita religiosa, e fatto come se essa mai stata non fosse; così vi furono ricevute come monache novelle, e sottoposte a fare nuovamente l'anno della prova. Dopo il quale, le dette cinque monache, cioè Piera d'Antonio di Vanni Sensi da Prato, Spinetta e Lucrezia sorelle Buti, Simona di Michele Lottieri, e Brigida d'Antonio Peruzzi da Firenze nel giorno 23 di dicembre 1459, vestite de' panni religiosi e coperto il capo dal velo furono condotte nella chiesa del monastero. Dove entrate, tenendo in mano un cero acceso, s'inginocchiarono dinanzi all'altare maggiore, sul quale era la tavola dipinta da Fra Filippo, in cui la Lucrezia rivedeva ritratta nel volto della Vergine la propria immagine, e rinnovarono i solenni voti della loro professione alla presenza di messer Ottaviano Guasconi abate di Santa Maria di Grignano e vicario in Prato di messer Donato de' Medici vescovo di Pistoja, e di suora Jacopa de' Bovacchiesi, vicaria dopo la morte della badessa suor Bartolomea sua sorella. E nell'atto che perciò fu stipulato per mano di notajo, sono notabili le seguenti parole: « *Et solepniter promiserunt — habentes in ma-*

nibus et legentes quandam cedulam, — stabilitatem, CONVERSIONEM SUORUM MORUM et CASTITATEM, *et obedientiam debitam, secundum regulam et ordinem dicti monasterii — facere et observare* ».[1]

Ma ad alcune di quelle monache lo starsi ora rinchiuse nel chiostro, dopochè avevano gustato, e per non breve tempo, i piaceri della libertà, cominciò ben presto a rincrescere. Ond' esse, dimenticati a poco a poco i buoni propositi, e le solenni promesse fatte dinanzi all'altare, non andò forse un anno che tornando alle usate sregolatezze con que' medesimi uomini che erano stati loro complici ne' passati errori, di nuovo dal monastero fuggirono. Che se non si può accertare che tutte quelle monache rinnovarono la loro fuga, è però provato da una *tamburazione*,[2] ossia accusa segreta, mandata nel maggio del 1461 agli Ufficiali di Notte e Monasteri contro ser Piero d' Antonio Rocchi notajo pratese, procuratore di Santa Margherita, e contro Fra Filippo,[3] che i disordini duravano ancora in quel monastero, e che le sorelle Buti erano un'altra volta rifuggite nella casa del frate.[4]

Avendo così riavuta l'amata donna, operò Fra Filippo, per non vedersela tòrre un' altra volta, che Cosimo de' Medici suo amicissimo favo-

[1] Rogiti di ser Dietajuti Spighi da Prato (Protocollo dal 1457 al 1459).

[2] Gli Ufficiali de' Monasteri furono istituiti nel 1421, ed avevano la cura e l' amministrazione de' monasteri dentro la città di Firenze, e fuori per quattro miglia. Gli Ufficiali di Notte che ebbero il loro principio nel secolo XIV, furono riuniti agli Ufficiali de' Monasteri, e colla medesima autorità, nell' agosto del 1433. Essi erano nove, e si eleggevano ogni anno, due dalle arti minori e sette dalle maggiori. Per avere questo ufficio, dovevano essere ammogliati, e almeno di 50 anni.

[3] Le accuse segrete ed anonime furono dette *tamburazioni*, e *tamburare* l'accusare in questo modo, perchè esse si mettevano dentro una cassetta chiamata *tamburo*, che stava appiccata di fuori presso la porta di quell' uffizio.

[4] La tamburazione dice così: « Die VIII mensis maii (1461). Dinanzi a voi « signori Ufficiali di nocte et de Munisterj della città di Firenze. Si notifica ser « Piero d'Antonio di ser Vannozzo, porta Sancta Trinita di Prato, chome detto « ser Piero à usato e usa al Munisterio di Sancta Margherita di Prato, e già « fa mesi due o circa ebbe detto ser Piero un fanciullo maschio in detto Mu- « nisterio. E 'l detto fanciullo mandò di nocte tempo fuori della porta per una « certa buca, e fu portato allo Petriccio, e la mattina poi fu arechato in Prato « a battezzare: e questo è noto a molte persone in Prato: e quando lo volete « trouare, ogni dì ve lo trouerete lui e un altro che si chiama Frate Filippo: « e lui si schusa con essere chappellano, e l'altro con essere procuratore. E 'l « detto Frate Filippo à avuto uno figliuolo maschio d'una che si chiama Spi- « netta. E detto fanciullo à in casa: è grande, e à nome Filippino ». (Archivio di Stato in Firenze. Deliberazioni degli Ufficiali di Notte e Monasteri dal 1459 al 1462 a carte 60). La tamburazione sbaglia il nome della madre di Filippino; ma con questo errore fa conoscere che nella casa di Fra Filippo erano ricoverate le due sorelle Buti.

risse la sua causa appresso il pontefice Pio II (e non, come vuole il Vasari, Eugenio IV, morto da 14 anni); il quale, mosso dalle calde raccomandazioni di Cosimo, e forse per essere egli gran fautore degli uomini virtuosi, anche dalla considerazione della eccellenza di Fra Filippo nella pittura, s'inchinò a concedergli, per levar via ogni scandalo, di poter ritenere la Lucrezia per sua legittima moglie; prosciogliendo ambedue dai voti monastici, e dispensando il frate dall'impedimento dell'Ordine.

Noi sappiamo benissimo che pel passato e anche a' nostri giorni alcuni non solo hanno dubitato della verità di queste cose, ma ancora negatele risolutamente. Pure noi abbiamo cercato di dimostrare per via di documenti contemporanei, o mediante ragionevoli congetture, che esse in fatto accadessero, come qui sono raccontate. Oramai è chiaro che la Lucrezia fu monaca professa; che nel 1456, fuggita dal monastero e ricoverata in casa di Fra Filippo, vi partorì un figliuolo che fu Filippino; che poi pentita del suo errore, o costretta dalla potestà ecclesiastica, ritornò in Santa Margherita, rinnovando nel 1459 la sua professione monastica; e finalmente, che nel 1461, come mostra la predetta tamburazione, essa insieme colla Spinetta sua sorella, s'era di nuovo nella casa del frate ricoverata. L'ultimo fatto, cioè che la Lucrezia divenisse moglie di Fra Filippo, ha trovato i più forti oppositori: ma per quanto possa parere inaudito, e quasi incredibile, esso non è perciò men vero degli altri; attestandolo, oltre il Vasari, in questo non mai stato smentito da nessuno, anche alcune scritture del tempo. Solamente il Biografo aretino s'inganna, allorchè afferma che Fra Filippo, *per fare di sè e del suo appetito quel che gli paresse, non si volle curare* di avere la Lucrezia; mentre è provato che egli coabitò con lei, e ne ebbe nel 1465 una figliuola di nome Alessandra, la quale da Filippino suo fratello fu maritata circa il 1487 ad un Ciardo di Giuliano Ciardi da Tavola, villa del contado di Prato.[1]

Ma dopo la dispensa pontificia e la tamburazione predetta, cominciarono per Fra Filippo grandi traversie: perchè, intervenendo allora la potestà ecclesiastica insieme cogli Ufficiali di Notte e Monasteri, l'una lo levò di cappellano di Santa Margherita, e gli altri gli proibirono di entrare in quel monastero. Oltracciò si deve pensare ch'egli perdesse anche la rettoria della chiesa parrocchiale di San Quirico a Legnaja.

Così mancategli per le dette cagioni le principali sue entrate, fu forzato Fra Filippo di cavare dal solo esercizio dell'arte di che provvedere al so-

[1] Di questa sorella parla Filippino nel suo testamento del 21 settembre 1488 rogato da ser Giovanni da Romena. In esso assegna all'Alessandra per fondo dotale la casa che possedeva in Prato nella via detta delle Tre Gore. Filippino fece il detto testamento prima d'andare a Roma per dipingere la cappella Caraffa nella Minerva.

stentamento suo e della sua famiglia. E restandogli tuttavia a condurre buona parte delle pitture che otto anni innanzi aveva cominciate nel coro della cattedrale di Prato, egli vi attese con maggiore assiduità e diligenza; sollecitato ancora dagli Operaj di quella chiesa, i quali non vedevano l'ora che ne levasse le mani; onde, dopo esservisi affaticato per altri due anni, diede loro finalmente, intorno al 1465, l'ultima perfezione.

Dopo le quali pitture, non avendo per allora in Prato altro lavoro da fare, e udendo che a Spoleto si voleva far dipingere il coro della cattedrale, procurò per mezzo di Piero de' Medici, che gli fosse data quell'opera. Perchè andato colà verso il 1466 in compagnia di Fra Diamante, stato suo correligioso e discepolo, condusse nell'abside del detto coro quelle bellissime storie della vita di Nostra Donna, le quali, a giudizio delle persone intendenti, vincono per alcuni rispetti le pitture di Prato. Erano intanto già trascorsi quasi tre anni che Fra Filippo dimorava a Spoleto, quando sul finire di settembre del 1469 ammalatosi gravemente passò di questa vita agli otto del mese seguente.

Il Vasari, riferendo una tradizione vaga che correva a' suoi giorni, dice che alcuni parenti della donna amata lo facessero avvelenare. Ma noi al contrario siamo d'opinione che egli morisse di suo male; parendoci fuor di ragione che i fratelli della Lucrezia, non avendo vendicato, quando era tempo, l'ingiuria ricevuta dal frate, aspettassero a farlo allora che egli era non più il seduttore, ma il marito della loro sorella. Pure le parole del Vasari non ci riescono tanto chiare, che noi non restiamo tuttavia in dubbio, se egli abbia voluto veramente intendere de' parenti della Lucrezia, o non piuttosto di quelli di un'altra donna amata da lui a Spoleto.

Ebbe Fra Filippo umile sepoltura dall'amoroso discepolo in quella medesima chiesa, dove aveva lasciato così eccellenti testimonj dell'arte sua: finchè diciotto anni dopo il magnifico Lorenzo de' Medici, avendo sempre in memoria quell'antico e fedel servitore della sua casa, non gliene fece porre in quel luogo una più onorata, col ritratto scolpito in marmo, l'arme de' Lippi e l'epitaffio dettato dal celebre Poliziano. Intanto Fra Diamante, avendo dato fine, come meglio seppe, alle pitture lasciate dal maestro imperfette, se ne tornò a Prato. Quivi attese ad indirizzare all'arte Filippino, allora giovanetto di dodici anni, per la quale di buon'ora aveva mostrato straordinaria disposizione ed attitudine; ond' egli in breve tanto si avanzò in quella, che non restando a Fra Diamante che insegnargli, fu consigliata madonna Lucrezia di mandare il figliuolo a Firenze presso certi suoi parenti; dai quali essendo stato messo con Sandro Botticelli, allora de' più reputati pittori della città, vi fece sotto la costui disciplina tale acquisto, che poi divenne quel solenne maestro che le opere sue manifestano.

Furono discepoli di Fra Filippo, oltre il Botticelli detto e Francesco di Pesello, anche il nominato Fra Diamante e Jacopo del Sellajo. Dei primi due, leggendosene le Vite nel Vasari, non è opportuno che noi torniamo qui di nuovo a discorrere: non così crediamo de' secondi, intorno a' quali, essendo assai scarse le notizie che si hanno nel Biografo aretino e negli scrittori seguenti, diremo quel più che ci è riuscito di raccogliere.

Fra Diamante adunque, il quale nacque circa il 1430 in Terranova, castello del Valdarno Fiorentino, e non in Prato, com'è comune credenza, fu messo, essendo ancor giovanetto, nel Carmine di Prato da Feo suo padre: dove vestito frate, e fatta dipoi professione, si ordinò a Messa. Afferma il Vasari, che egli fu compagno di Fra Filippo e novizio insieme. Ma è ormai manifesto che essi, tanto disuguali d'età, non poterono cominciare ad un tempo la loro vita religiosa, nè abitare insieme nel medesimo convento, perchè quando l'uno entrò nel Carmine di Prato, l'altro da quattordici anni era uscito, per non tornarvi mai più, da quello di Firenze. Ora accadde, che andando spesso Fra Filippo per sue faccende a Prato, ebbe una volta occasione di conoscere Fra Diamante; e parendogli giovane di buona condizione, gli fu concesso a sua richiesta da' superiori del convento per adoperarlo ne' suoi servigj, mentre dipingeva, ed insieme insegnargli l'arte, alla quale mostrava essere molto da natura inclinato. Stando così Fra Diamante con Fra Filippo, si fece col tempo, ammaestrato da lui, pittore assai pratico, e potè poi ajutarlo nelle opere di Prato e di Spoleto.

Attendeva Fra Diamante col maestro alle pitture del coro di Prato, quando nel principio del 1463 dal maggiore del suo Ordine fu richiamato in Firenze, e quivi fatto sostenere in carcere, senza che se ne sappia la cagione. Pare nondimeno che poco tempo dopo egli ne fosse liberato per raccomandazione del Patriarca di Firenze, mosso dalle istanze del Comune di Prato. Ma Fra Diamante, sia per disgusti avuti co'suoi religiosi, sia per sdegno della carcere patita, ottenutane licenza, si spogliò dell'abito carmelitano, e vestì quello di Vallombrosa: e già come monaco dell'Ordine di San Giovan Gualberto noi lo vediamo nel 1466 essere cappellano di Santa Margherita di Prato, in luogo di Fra Filippo, e nel 1472 apparisce il suo nome tra i pittori ascritti alla Compagnia di San Luca, dimorando egli allora nel monastero di San Pancrazio di Firenze. Trovasi ancora che essendo priore di San Pietro di Gello nella diogesi di Volterra, fece compromesso, a' 19 di novembre 1483, in monsignor Francesco Soderini vescovo di Volterra e in messer Angelo Niccolini avvocato fiorentino, d'ogni sua lite che aveva con Don Ricciardo di Michele di Firenze, monaco vallombrosano, per cagione della chiesa di Santa Maria Ughi alle Corti, sottoposta alla pieve di Santa Maria dell'Antella.

Lavorò Fra Diamante molte pitture nel Carmine di Prato, le quali andarono a male, dopo la soppressione di quel convento. Vuolsi ancora di sua mano una tavola, dove appariscono più i difetti che i pregi della maniera del suo maestro; nella quale è rappresentato nel mezzo san Girolamo penitente, ed ai lati, di figure minori del vero, san Giovanni Batista e santa Tecla martire. Essa fu già nella cappella Dragoni al Carmine, ed oggi è posseduta dalla famiglia Berti di Prato. Restano parimente in una parete del portico del Palazzo pubblico di Prato gli avanzi di un fresco dipinto da lui nel 1470 per commissione di quel Comune, il quale volle onorare la memoria di Cesare Petrucci stato potestà di quella terra, per averla difesa valentemente contro gli assalti de' fuorusciti fiorentini guidati da Bernardo Nardi nemico de' Medici.

Discorrendo delle cose di pittura operate da Don Diamante, noi prendiamo volentieri la presente occasione per restituirgliene una fatta da lui in Roma, ed in luogo onoratissimo; la quale fino ad oggi è stata sempre attribuita ad altri. Tra i pittori che a concorrenza ornarono la celebre cappella innalzata in Vaticano da papa Sisto IV col disegno, secondo che si dice, di Baccio Pontelli architetto fiorentino (il che mostreremo a luogo opportuno, quanto sia falso), nomina il Vasari Don Bartolommeo della Gatta, al quale i moderni scrittori assegnarono tra quelle pitture la storia di Cristo che dà le chiavi a san Pietro. Ora noi abbiamo alle mani alcune prove, che ne darebbero invece il merito al nostro Don Diamante. E le prove son queste. Nella Biblioteca di Poppi, terra del Casentino, è un libro manoscritto di memorie cavate dalle carte di San Fedele, già monastero vallombrosano di quel luogo. In esso libro si legge, che avendo papa Sisto IV assegnato con suo Breve a Don Diamante una pensione di cento ducati sopra le rendite di quel monastero, per ricompensarlo delle pitture da lui condotte nella sua cappella di Roma, nacque tra il detto monastero e Don Diamante vivissima lite, la quale fu dopo parecchi anni composta nel 1492, mediante un accordo che ridusse quella pensione a trentasei ducati.

Francesco Albertini nel suo libretto intitolato *De mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, impresso in Roma da Jacopo Mazzocchi nel 1510, e poi nel 1515 e nel 1525, dice, nel capitolo *De nonnullis ecclesiis et cappellis*, queste formali parole a proposito della Sistina: *Cappella pape Syxti iiij in Palatio Apostolico perpulchra, in qua sunt picturae novi et veteris Testamenti cum pontificibus sanctis manu et arte mirabili nobilium pictorum concertantium, Petri de Castro Plebis, et Alexandri, et Dominici, et Cosmi, atque Philippi, florentinorum.* Ora se l'Albertini, accordandosi col Vasari circa ai primi quattro pittori che lavorarono in quella cappella, tace degli altri due, cioè del Signorelli e di Don Bartolommeo della Gatta,

e nomina in luogo loro un Filippo fiorentino, il quale non può essere altri che Filippino Lippi; ci pare che in questo particolare sia da aggiustare più fede a lui contemporaneo e fiorentino, che al Vasari, scrittore di quarant'anni dopo; dal che si potrebbero trarre queste due conseguenze; l'una, di dubitare che il Signorelli non abbia veramente avuto nessuna parte in quelle pitture; e l'altra, che la storia attribuita al Della Gatta debba con più ragione restituirsi a Don Diamante, ajutato da Filippino. E diciamo a Don Diamante, perchè per assegnarla a lui v'è la detta testimonianza di papa Sisto, e che abbia avuto in quella per ajuto Filippino, allora ne'suoi vent'anni, vi sono le citate parole dell'Albertini, il quale è naturale che dia tutta la lode di quell'opera al giovane Lippi, di cui, quando scriveva, durava ancor fresca e grande la fama, e non parli dell'altro, del quale si era ben presto perduta quasi ogni memoria.

Quanto poi a spiegare lo scambio del Vasari, noi ragioniamo così: Correva tuttavia al suo tempo la tradizione che un monaco, senza specificarne il nome, avesse lavorato a concorrenza del Perugino e degli altri, nella cappella Sistina; ed il Vasari, sapendo benissimo che giusto a quell'età era stato Don Bartolommeo Della Gatta, pittore camaldolense, a lui, e non a Don Diamante, monaco del pari, ma d'altra religione, attribuì quelle pitture. Dopo il 1492 non abbiamo altre memorie di Don Diamante; il quale si può supporre che vivesse poco più oltre di quel tempo.

Venendo in fine all'altro discepolo di Fra Filippo, ossia a Jacopo del Sellajo. diremo che egli nacque in Firenze nel 1442 da Arcangelo d'Jacopo sellajo; che nel 1480 faceva l'arte in compagnia di Filippo di Giuliano in una bottega posta sulla piazza di San Miniato tra le Torri; e che morì il 12 di novembre 1493, lasciando un figliuolo chiamato Arcangelo, avuto nel 1478 da Francesca sua moglie; il quale fu parimente pittore, e morì il primo di marzo del 1531.

Delle due tavole fatte, secondo il Vasari, da Jacopo del Sellajo, per la chiesa del monastero di San Frediano, quella colla Pietà era ancora in quel luogo ai tempi del Richa, il quale la dice di Domenico del Ghirlandajo. Soppresso e poi rovinato quel monastero, la tavola fu venduta ed oggi si vede nel Museo di Berlino col nome di Domenico sotto il nº 538. Il Cavalcaselle, che la crede piuttosto della mano di Filippino, così la descrive: « Giace il corpo del morto Redentore sulle ginocchia della Vergine seduta: stanno alla sua sinistra san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista, mentre santa Maria Maddalena, che ha presso san Girolamo, bacia i piedi del Divino Maestro ».

Questa tavola, che ora con più ragione si può restituire al suo vero autore, fu allogata ad Jacopo del Sellajo nel 1483 dai Fratelli della Compagnia di San Frediano detta la *Bruciata*, per l'altare della cappella

che avevano nella chiesa del detto monastero. Ma essendo nata controversia circa al suo prezzo tra la Compagnia e Arcangelo figliuolo del pittore, essi ne fecero compromesso in Ridolfo del Ghirlandajo e Giuliaro Bugiardini pittori, i quali ai 24 di marzo del 1517 la stimarono centosettanta lire. [1]

Poi avendo i Fratelli suddetti rifabbricato nel 1520 l'altare, ed ornato la loro cappella, facendovi fare di terra cotta invetriata da Andrea Della Robbia, e da Luca suo figliuolo, alcuni fregi con cherubini sopra il cornicione, e sotto l'arco di essa una storia della Risurrezione; commisero al predetto Arcangelo che ritoccasse la tavola in alcune cose, e vi mettesse l'ornamento intagliato e dorato, spendendovi altre settanta lire tra oro e pittura. [2]

L'altra tavola dipinta da Jacopo del Sellajo crediamo che sia quella conservata presentemente nella sagrestia di Cestello, che fu già sull'altar maggiore della chiesa di San Frediano. In essa è rappresentato il Crocifisso, con Maria Vergine, san Giovanni, san Frediano e san Sebastiano. In basso è il martirio di san Lorenzo, ma pare d'altra mano.

[1] La loro stima si legge tra i rogiti di ser Giovan Battista d'Antonio da Terranuova a carte 133 del Protocollo dal 1515 al 1517.

[2] Forse questa tavola fu da Arcangelo più ridipinta che ritoccata: il che spiega come sia stata attribuita al Ghirlandajo e a Filippino.

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLA VITA E DELLE OPERE DI FRA FILIPPO LIPPI

1406 (?). Nasce in Firenze da Tommaso di Lippo, beccajo.

1414 (?). È messo nel convento del Carmine di Firenze.

1420. È vestito frate nel detto convento.

1421, 8 giugno. Fa professione.

1426-1427. Impara la pittura da Masaccio, quando questi dipingeva nella cappella Brancacci.

1430. È per la prima volta chiamato pittore ne' libri del suo convento.

1431. Esce dal Carmine senza spogliare l'abito religioso.

1434. Gli è allogata a dipingere la tavola dell'Incoronazione di Nostra Donna per l'altar maggiore di Sant'Ambrogio.

1437. I Capitani d'Or San Michele gli danno a dipingere la tavola della cappella Barbadori nella sagrestia di Santo Spirito.

1440 (?). Fa una tavola per la chiesa di Sant'Egidio.

1442, 23 di febbrajo. Papa Eugenio IV con Bolla di quest'anno, mese e giorno, lo elegge rettore e abate commendatario a vita della parrocchia di San Quirico a Legnaja.

1446. Dipinge per la cancelleria del Palazzo pubblico di Firenze due tavole, l'una coll'Annunziata e l'altra con San Bernardo.

1450. È eletto cappellano del monastero di San Niccolò de' Frieri di Firenze.

1451, 16 febbrajo. Antonio del Branca gli alloga la pittura d'una tavola per la sua cappella in San Domenico di Perugia.

1451, di settembre. Ha lite per conto di detta tavola.

1452. S'obbliga di dipingere a Lionardo Bartolini un tondo con una storia di Maria Vergine.

1453. Per lo Spedale del Ceppo di Prato fa una tavola e un tabernacolo.

1453. Circa questo tempo comincia le pitture del coro nel Duomo di Prato.

1454, 2 dicembre. È uno de' tre pittori proposti per giudicare le pitture, quando saranno finite, allogate a Benedetto Buonfigli, della cappella del palazzo pubblico di Perugia.

1456. Tavola pel re Alfonso di Napoli.

1456. È cappellano delle monache di Santa Margherita di Prato.

1456. Tavola per l'altar maggiore di Santa Margherita.

1456, 1 di maggio. Ratto della Lucrezia Buti.

1457. Nascita di Filippino.

1460, 11 febbrajo. Toglie a dipingere in fresco quattro lunette nella volta della sepoltura di messer Geminiano Inghirami nel chiostro di San Francesco di Prato.

1461, 8 di maggio. Tamburazione o accusa segreta contro Fra Filippo.

1461, 14 settembre. Va a Perugia e dà il lodo d'una parte delle pitture fatte dal suddetto Buonfigli nella cappella del palazzo pubblico di Perugia.

1461. Papa Pio II gli concede di tenere la Lucrezia Buti come sua moglie legittima, prosciogliendolo da' voti monastici e dispensandolo dall' impedimento dell' Ordine.

1465. Finisce le pitture del coro del Duomo di Prato.

1465. Gli nasce una figliuola, chiamata Alessandra.

1467-1469. Pitture nella cattedrale di Spóleto.

1469. 9 ottobre. Muore in Spoleto ed è sepolto in quella cattedrale.

1488. Lorenzo il Magnifico gli fa innalzare a sue spese una sepoltura di marmo nella detta cattedrale.

PAOLO ROMANO E MAESTRO MINO

SCULTORI

(Fioriva nel 1460 — Fioriva nel 1462)

CHIMENTI CAMICIA E BACCIO PONTELLI

ARCHITETTI

(n. 1431; viveva ancora nel 1505 — nato nel 1450; morto nel 1492?)

Segue ora che noi parliamo di Paolo Romano e di Mino del Regno,[1] coetanei e della medesima professsione, ma molto differenti nelle qualità de' costumi e dell'arte: perchè Paolo fu modesto ed assai valente; Mino, di molto minor valore, ma tanto prosuntuoso ed arrogante, che oltre il far suo pien di superbia, con le parole ancora alzava fuor di modo le proprie fatiche. Nel farsi allogazione da Pio II pontefice a Paolo scultore romano d'una

[1] Nella prima edizione la Vita di Paolo romano e di Mino regnicolo, scultori, è separata da quella dei due architetti Chimenti e Baccio; e principia così: « Egli è pure una temeraria prosunzione, anzi una grande e matta pazzia, quella di coloro, che per gara molte volte si mettono a volere essere superiori a quegli che ne sanno più di loro, e con istudio maggiore si sono affaticati nella virtù: ove questi perversi, dalla mala natura spinti, e tirati dall'odio, senza rispetto o freno di vergogna, innanzi a tutti vogliono essere i più stimati; e si lasciano uscire di bocca certe parole, che molte volte fan loro danno; perchè, gonfiati dai veleni e dalle ostinazioni c'hanno concetto in loro, si danno ad intendere, e facilmente si credono, senza alcuna considerazione (tutto che in parte e' conoschino l'error loro, dentro se stessi), con la vampa delle parole ricoprire l'ignoranzia loro, et abbattere o sotterrare quegli altri, che umili e di più sapere, operando con le fatiche loro poveramente, seguitano l'orme della vera

figura, egli tanto per invidia lo stimolò ed infestollo, che Paolo, il quale era buona ed umilissima persona, fu sforzato a risentirsi. Laonde Mino, sbuffando con Paolo, voleva giocare mille ducati a fare una figura con esso lui: e questo con grandissima prosunzione ed audacia diceva, conoscendo egli la natura di Paolo, che non voleva fastidj; non credendo egli che tal partito accettasse. Ma Paolo accettò l'invito; e Mino, mezzo pentito, solo per onore suo cento ducati giuocò. Fatta la figura, fu dato a Paolo il vanto, come raro ed eccellente che egli era; e Mino fu scorto per quella persona nell'arte, che più con le parole che con l'opere valeva. Sono di mano di Mino, a Monte Cassino, luogo de' Monaci Neri nel regno di Napoli, una sepoltura, ed in Napoli alcune cose di marmo. In Roma, il San Pietro e San Paolo che sono a piè delle scale di San Pietro;[1] ed in San Pietro, la se-

virtù. E se questo non segue sempre, egli adiviene pure spesso, che infiniti credono alla ciurma delle lorò parole. E molte cose per questa via sono allogate loro, le quali, come cattivi e di mal animo che sono, conducono fino a una certa fine; e trovatosi al di sotto delle opere per la imperfezione, le guastano e di que'paesi si fuggono; attribuendo ciò alla altezza dello ingegno, alla fantasticheria, o all'avarizia de' principi, o a qualche altra nuova sciagura. Laonde col tempo scuoprono poi la ragia del saper loro; come scoperse di sè maestro Mino scultore, il quale fu tanto prosuntuoso ecc. »

† Paolo di Mariano, scultore romano, visse al tempo di Pio II e di Paolo II. Fece per il primo nel 1461, con maestro Isaia da Pisa, il tabernacolo per la testa di sant'Andrea, nel 1462 le statue di san Pietro e di san Paolo, il ritratto di lui, che doveva porsi sopra la porta nuova del palazzo apostolico, e due immagini di Sigismondo Malatesti, per bruciare. Lavorò l'anno di poi con altri scultori il pergamo di marmo per la benedizione papale in San Pietro. Per commissione del secondo scolpì nel 1467 il sepolcro del cardinale Lodovico Scarampi Mezzarota, morto nel 1465, e l'altare della chiesa di Sant'Agnese fuori le mura. Vedi per quest' ultimi lavori nella *Revue Archéologique* lo scritto del signor E. Müntz: *Les anciennes basiliques et églises de Rome.* Fu Paolo uno degli scultori dell'arco del Castello Nuovo di Napoli.

[1] *Queste due statue stettero al loro posto fino all'anno 1847. Poi, rimosse per dar luogo a due altre colossali dei medesimi Apostoli, fatte da scultori viventi, sono state trasportate nella sagrestia di San Pietro. La somiglianza del nome le ha fatte attribuire dagli scrittori delle *Guide* a Mino da Fiesole; ma essi non considerarono che uno scultore così gentile com'egli era, non poteva essere l'autore di quelle statue di tanto rozza fattura.

poltura di papa Paolo II.[1] E la figura che fece Paolo a concorrenza di Mino, fu il San Paolo che all'entrata del ponte Sant'Angelo, su un basamento di marmo, si vede; il quale molto tempo stette innanzi alla cappella di Sisto IV, non conosciuto. Avvenne poi che Clemente VII, pontefice, un giorno diede d'occhio a questa figura; e per essere egli di tali esercizj intendente e giudicioso, gli piacque molto. Per il che egli deliberò di far fare un San Pietro della grandezza medesima,[2] ed insieme alla entrata di ponte Sant'Angelo, dove erano dedicate a questi Apostoli due cappellette di marmo, levar quelle che impedivano la vista al castello, e mettervi queste due statue.[3]

Si legge nell'opera d'Antonio Filareto, che Paolo fu non pure scultore, ma valente orefice, e che lavorò in parte i dodici Apostoli d'argento, che innanzi al sacco di Roma si tenevano sopra l'altar della cappella papale: ne' quali lavorò ancora Niccolò della Guardia e Pietro Paolo da Todi, che furono discepoli di Paolo, e poi ragionevoli maestri nella scultura; come si vede nelle sepolture di papa Pio II e del III, nelle quali sono i detti duoi pontefici ritratti di naturale.[4] E di mano dei mede-

[1] Nella Vita di Mino da Fiesole, che leggesi più sotto, il Vasari assicura che la sepoltura di Paolo II (poi trasportata nelle Grotte Vaticane) fu fatta da quel Mino fiesolano, e poi soggiugne: « E sebbene alcuni credono che tal sepoltura sia di mano di Mino del Reame, ancorchè fussino quasi ad un tempo, ella è senza dubbio di mano di Mino da Fiesole. Ben è vero che il detto Mino del Reame vi fece alcune figurette nel basamento, che si conoscono; se però ebbe nome Mino, o non piuttosto, come alcuni affermano, Dino ». — * E veramente nel passo dell'opera del Filarete riferito dal Gaye è nominato un *Dino* scultore, del quale non si ha, dopo questo poco del Vasari, altra notizia.

[2] Lo fece fare a Lorenzetto scultor fiorentino, il quale (dice il Vasari nella Vita di questo artefice, posta più sotto) nell'esecuzione di tale statua « si portò assai bene, ma non passò già quella di Paolo Romano ».

[3] * La statua di San Pietro, di Lorenzetto, coll'altra che Paolo fece a concorrenza di Mino, si vedono tuttavia nel luogo indicato dal Vasari.

[4] † I monumenti di Pio II e di Pio III sono nella chiesa di Sant'Andrea della Valle in Roma, quivi trasportati nel 1614 dalla cappella di Sant'Andrea in San Pietro per cura del cardinale Alessandro Peretti. — Niccolò della Guardia

simi si veggiono in medaglia tre imperadori, ed altri personaggi grandi. E il detto Paolo fece una statua d'un uomo armato a cavallo, che oggi è per terra in San Pietro, vicino alla cappella di Sant'Andrea.[1] Fu creato di Paolo Iancristoforo romano, che fu valente scultore; e sono alcune opere di sua mano in Santa Maria Trastevere ed altrove.[2]

e Pietro Paolo da Todi furono orefici e non scultori, nè il Filarete li dice discepoli di maestro Paolo. Quanto alla sepoltura di papa Pio III, essi non poterono scolpirla certamente, non tanto perchè non era loro arte, quanto ancora perchè quando fu fatta, dovevano esser morti da un pezzo. Nell'opuscolo intitolato *Alcuni documenti inediti intorno a Pio II ed a Pio III illustrati da Enea Piccolomini* (Siena, Bargellini, 1871, in-8) è pubblicato, secondo una bozza mancante di data e di sottoscrizione, ma contemporanea, conservata nell'archivio della Consorteria Piccolomini, il contratto d'allogazione della sepoltura di papa Pio III a Francesco di Giovanni ed a Bastiano di Francesco, scultori fiorentini. In questi due artefici, che furono de'Ferrucci da Fiesole, noi riconosciamo nel primo forse l'avolo di Francesco detto il Tadda, che ritrovò il modo di lavorare il porfido; e nel secondo il minore de'tre figliuoli di Francesco di Simone, scultore assai valente, del quale parla il Vasari nella Vita di Andrea del Verrocchio. Il lavoro della detta sepoltura si può assegnare all'anno 1505 incirca, quando Bastiano di Francesco, il quale pare che ne sia stato il maestro principale, era ne'suoi 25 o 26 anni d'età. Si noti però, che nella Vita del Filarete lo stesso Vasari dà a Pasquino da Montepulciano il sepolcro del pontefice Pio II.

[1] Di questa statua non se ne sa niente. (BOTTARI).

[2] Credesi che di questo Giancristoforo sieno alcune figure giacenti sulle sepolture, e qualche busto: uniche sculture, dice il Bottari, che si veggano in Santa Maria Trastevere. Nella prima edizione, la Vita di Paolo e di Mino termina nel seguente modo: « Il medesimo Paulo fece una statua di armato a cavallo, che oggi si vede in terra in San Pietro, vicino alla cappella di Sant'Andrea. Ottenuta che egli ebbe questa vittoria, fu tenuto poi sempre in pregio ed in venerazione grandissima in vita e in morte. Ma egli, che gli piaceva far poco e bene, separatosi dalle faccende, si ridusse ad una vita solitaria e quieta; nella quale condottosi già all'età di LVII anni, in Roma sua patria si morì; et onoratamente fu seppellito, meritandone col tempo quest'epigramma:

Romanus fecit de marmore Paulus Amorem
Atque arcum adjunxit cum pharetra et facibus:
Illo perdiderat Venus aurea tempore natum,
Quem sedes quaerens liquerat illa Poli.
Hoc opus (ut Romam diverterat) aspicit, atque
Gaudet, se natum comperiisse putans.
Sed proprior sensit cum frigida marmora, clamat:
An ne hominum possunt fallere facta Deos?

Fu creato di Paolo Iancristoforo Romano, che dopo lui riuscì valente scultore ». — *Nomina questo Giancristoforo il Cicognara, ponendolo tra gli artefici che

Chimenti Camicia;[1] del quale non si sa altro, quanto all'origine sua, se non che fu fiorentino;[2] stando al servigio del re d'Ungheria, gli fece palazzi, giardini, fontane, tempj, fortezze, ed altre molte muraglie d'importanza, con ornamenti, intagli, palchi lavorati, ed altre simili cose, che furono con molta diligenza condotti da Baccio Cellini.[3] Dopo le quali opere, Chimenti, come amorevole della patria, se ne tornò a Firenze; ed a Baccio, che là si rimase, mandò, perchè le desse al re, alcune pitture di mano di Berto Linaiuolo;[4] le quali furono in Ungheria tenute bel-

nel 1473 ornarono di scultura la facciata della Certosa di Pavia. Il Casio, nella sua opera stampata nel 1523 e 1525, dice di lui questo epitaffio:

Il scultor Gioanchristofolo Romano,
Anzi celeste, all' opre ch' el facea,
Mori a Loreto, ov' all' eccelsa Dea
Eccelso tempio ornava di sua mano.

L'Anonimo Morelliano cita di Giancristoforo Romano le seguenti opere: una sepoltura nella chiesa di San Vincenzo di Cremona; una tazza di cristallo intagliata, in casa di messer Andrea di Odoni, in Venezia; ed un'altra tazza simile con istorie del Vecchio Testamento, in casa di messer Francesco Zio, parimente in Venezia: opere lodate più per la sottilità e fatica del lavoro, che per perfezione. (Vedi l'opera dell'Anonimo suddetto, pag. 37, 61, 72, 195).

[1] Nella stessa prima edizione la Vita di Chimenti comincia così: « Chi di sè rende al mondo buon conto, per le cose che e' lascia di architettura bene intese e meglio condotte, merita certo lode infinita; e veramente non senza giusta cagione. Conciossiachè più degna e di maggior pregio si debba sempre tenere quella arte, che porta agli uomini universalmente comodo ed utile sopra le altre. Delle quali sebbene io non debbo nè voglio disputare o discorrere, non intendo però tacermi, che l'architettura non solamente è utile e commoda alla vita umana, ma sommamente necessaria. Conciossiachè senza essa, non vo' dire i palazzi, le fortezze, le città, le macchine, i tirari; ma le semplici abitazioni che ci difendono dagli incomodi, e l'agricoltura stessa che ci mantiene la vita, o non sarebbono in modo alcuno, o sì fattamente disordinate, che poco profitto se ne trarrebbe. Per la qual cosa, chi diviene in quella famoso, debbe meritamente fra tutti gli artefici aver luogo e pregio grandissimo, e come lo ebbe a' tempi suoi Chimenti ecc. »

[2] † Chimenti di Lionardo Camicia legnajuolo nacque nel 1431. Nel 1480 si trova che era in Ungheria. Viveva ancora nel 1505.

[3] *Di questo Baccio Cellini († che fu zio di Benvenuto, e lavorava in Ungheria nel 1480) l'autore dà qualche altra notizia in fine della Vita di Benedetto da Majano.

[4] *Forse è questi Berto di Segna dipintore, che si trova scritto nel Ruolo de' Pittori fiorentini sotto l'anno 1424. Potrebbe anche congetturarsi che quel Berto, nominato dal Filarete, il quale morì a Lione sopra il Rodano, sia lo stesso e del Ruolo de' Pittori e del Vasari.

lissime, e da quel re molto lodate. Il qual Berto (non tacerò anco questo di lui), dopo aver molti quadri con bella maniera lavorati, che sono nelle case di molti cittadini, si morì appunto in sul fiorire, troncando la buona speranza, che si aveva di lui. Ma tornando a Chimenti, egli, stato non molto tempo in Firenze, se ne tornò in Ungheria; dove continuando nel servizio del re, prese, andando su per il Danubio a dar disegni di mulina, per la stracchezza un'infermità, che in pochi giorni lo condusse all'altra vita.[1] L'opere di questi maestri furono nel 1470 in circa.

Visse ne' medesimi tempi, ed abitò Roma al tempo di papa Sisto IV, Baccio Pintelli fiorentino;[2] il quale per la buona pratica che ebbe nelle cose d'architettura, meritò che il detto papa in ogni sua impresa di fabbriche se ne servisse. Fu fatta, dunque, col disegno di costui la chiesa e convento di Santa Maria del Popolo;[3] ed in quella alcune cappelle con molti ornamenti; e particolarmente quella di Domenico della Rovere, cardinale di San Clemente e nipote di quel papa.[4] Il medesimo fece fare col disegno di Baccio un palazzo in Borgo vecchio, che fu allora tenuto molto bello e ben considerato edifizio. Fece il medesimo, sotto le stanze di Niccola,[5] la libreria maggiore; ed in palazzo, la cappella detta di Sisto, la quale

[1] *Nella prima edizione questa Vita termina col seguente epitaffio:

Stagni, acquidotti, terme et colisei,
Che furon di Vetruvio sepoltura,
Nella fama quaggiù l'Architettura
Vive per me nell'opre, et io per lei.

[2] *Propriamente il suo vero cognome è Pontelli. (Vedi la nota ultima).

[3] *Dalle iscrizioni che sono sulla facciata e sulla porta di fianco è dato inferire, che ciò fosse dal 1472 al 1477.

[4] Avverte il Piacenza, nelle aggiunte al Baldinucci, che questo cardinale Domenico della Rovere non era nipote del papa, appartenendo alla nobilissima famiglia Rovere torinese; laddove papa Sisto era bassamente nato in una villa del territorio di Savona.

[5] *Cioè papa Niccolò V.

è ornata di belle pitture.[1] Rifece similmente la fabbrica del nuovo spedale di Santo Spirito in Sassia, la quale era l'anno 1471 arsa quasi tutta da' fondamenti; aggiugnendovi una lunghissima loggia, e tutte quelle utili commodità che si possono disiderare. E dentro, nella lunghezza dello spedale, fece dipignere storie della vita di papa Sisto, dalla nascita insino alla fine di quella fabbrica, anzi insino al fine della sua vita. Fece anco il ponte che, dal nome di quel pontefice, è detto Ponte Sisto; che fu tenuto opera eccellente, per averlo fatto Baccio sì gagliardo di spalle e così ben carico di peso, ch'egli è fortissimo e benissimo fondato.[2] Parimente l'anno del giubbileo del 1475 fece molte nuove chiesette per Roma, che si conoscono all'arme di papa Sisto; ed in particolare Sant'Apostolo,[3] San Piero in Vincula e San Sisto.[4] Ed al cardinal Guglielmo, vescovo d'Ostia, fece il modello della sua chiesa e della facciata e delle scale, in quel modo che oggi si veggiono. Affermano molti, che il disegno della chiesa a San Piero a Montorio in Roma fu di mano di Baccio; ma io non posso dire con verità d'aver trovato che così sia. La qual chiesa fu fabbricata a spese del re di Portogallo, quasi nel medesimo tempo che la nazione spagnuola fece fare in Roma la chiesa di San Iacopo.[5] Fu

[1] *In processo di tempo, la Cappella Sistina fu adornata di pitture fatte da altre mani. La edificazione di essa, secondo l'opinione del Platner e del Bunsen, avvenne nel 1473. È probabile che verso questo stesso tempo fosse costruita anche l'antica Biblioteca Vaticana, imperciocchè il Platina fu nominato da Sisto IV bibliotecario di essa sino dal 1475.

[2] *Esisteva sin da' tempi imperiali, col nome di Gianicolense. Rovinato nei bassi tempi, fu rifabbricato per ordine di Sisto IV, nel 1473.

[3] La chiesa de' Santi Apostoli fu demolita, eccetto il portico, e rifabbricata di nuovo assai più magnifica. (Bottari).

[4] A tutte queste chiese che si dicono fabbricate col disegno di Baccio Pontelli, il Titi aggiugne Sant'Agostino e Santa Maria della Pace, state poi ristaurate e rinnovate con diversi disegni.

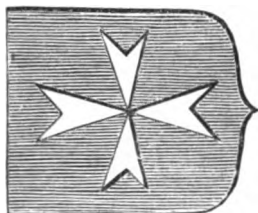
[5] *Egli è anche da credere che il San Pietro in Montorio fosse fabbricato col disegno di Baccio da un suo scolare; giacchè questo edifizio è di stile molto somigliante a quello degli altri suoi lavori. Lo stesso giudizio si fa della chiesa di Sant'Jacopo, ora abbandonata e in molto decadimento.

la virtù di Baccio tanto da quel pontefice stimata, che non averebbe fatta cosa alcuna di muraglia senza il parere di lui. Onde l'anno 1480, intendendo che minacciava rovina la chiesa e convento di San Francesco d'Ascesi, vi mandò Baccio; il quale, facendo di verso il piano un puntone gagliardissimo, assicurò del tutto quella maravigliosa fabbrica:[1] ed in uno sprone fece porre la statua di quel pontefice; il quale, non molti anni innanzi, aveva fatto fare in quel convento medesimo molti appartamenti di camere e sale, che si riconoscono, oltre all'esser magnifiche, all'arme che vi si vede del detto papa. E nel cortile n'è una molto maggiore che l'altre, con alcuni versi latini in lode d'esso papa Sisto IV; il qual dimostrò a molti segni, aver quel santo luogo in molta venerazione.[2]

[1] *Son questi i colossali barbacani posti dalla parte di settentrione, di circa dugento piedi di pendio. (Vedi BRUSCHELLI, *Assisi, città serafica:* Roma 1820, pag. 93). Il Vasari attribuisce a Bernardo Rossellino il restauro e il nuovo tetto della chiesa.

[2] *Oltre le opere citate dal Vasari, il Gaye in una memoria sul Pintelli stampata nel *Kunstblatt*, anno 1836, dalla quale abbiamo cavato la materia di alcune nostre note, crede di poter attribuire a questo architetto anche le seguenti: il cortile del monastero di San Gregorio, dietro la colonnata di San Pietro; la porta sinistra, ornata di trofei, armi ed altri somiglianti fregi, che si trova innanzi la porta principale del monastero a Grottaferrata, e che è munita di questa iscrizione: JULIUS CARDINALIS OSTIENSIS; e finalmente, la porta, lavorata con assai buon gusto, che trovasi sulla strada che dalla chiesa di Santa Maria sopra Minerva conduce al Capitolo. La più importante di siffatte notizie si è questa, che il Pontelli, subito dopo la morte di Sisto IV, sembra fosse chiamato a Urbino dal conte, allora duca, Federigo II d'Urbino, per costruirvi il suo palazzo, dove dal 1468 al 1483 avrebbe impiegata l'opera sua anche l'architetto Luciano Lauranna di Schiavonia. Il Pontelli potrebbe avervi lavorato dal 1484 al 1491; nel qual ultimo anno egli costrui, per il duca Giovanni della Rovere, la chiesa di Santa Maria delle Grazie presso Sinigaglia. A Baccio appartiene, oltre il cortile del gran palazzo ducale d'Urbino, l'altro cortile del picoolo palazzo de' medesimi duchi ch'è in Gubbio. Altre autentiche notizie intorno a questo artefice raccolse il Gaye stesso nel tom. I, pag. 274-77, del suo *Carteggio inedito* ecc. Pubblicò una lettera di Baccio a Lorenzo il Magnifico, scritta da Urbino nel 1481, accompagnandogli un disegno della *casa* del duca; dalla qual lettera si vede che il vero suo cognome era Pontelli, e che ebbe a maestro il Francione legnajuolo, cioè Francesco di Giovanni, così sopracchiamato. La nota che il Gaye vi fa, non è altro che un'aggiunta e conferma di quanto egli scrisse

nel n° 86 del ***Kunstblatt*** sopra citato. Da quel disegno (che or non si trova) egli prende argomento di credere, che una tavola esistente nella chiesa di Santa Chiara d'Urbino, dov'è stupendamente rappresentato il prospetto di una piazza, sia lavoro del Pontelli; tanta è la conformità di stile di questa con le altre sue opere autentiche. Altre memorie di lui si cavano da altri scrittori. Carlo Promis, in una nota alla Vita di Francesco di Giorgio Senese, premessa al *Trattato di Architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini*, da lui pubblicato (Torino, 1841, in-4), assicura che il Pontelli fu architetto della cattedrale di Torino, fatta inalzare dal cardinal Domenico della Rovere, e compita nel 1498; per il quale edificò in Borgo di Roma il palazzo ancora esistente, di cui parla più indietro il Vasari stesso. Soggiunge il Promis, che le chiese di Sant'Agostino, del Popolo, di Montorio e della Pace in Roma, non possono darsi ad altri che a lui. Compì la chiesa della Madonna d'Orciano, come rilevasi dagli atti del notajo di quella terra, Cristoforo Bartoli, dell'anno 1492; e disegnò la rócca di Sinigaglia. (PUNGILEONI, *Elogio di Giovanni Santi*, p. 82). Il Frangipani (*Storia di Civitavecchia*, p. 124) riferisce un Breve di Sisto IV mandato al Pontelli, perchè andasse a vedere la fortezza di Civitavecchia. Nelle *Memorie storiche d'Osimo* del Martorelli, a p. 400, sono riferiti certi ricordi di Leopardo di ser Tommaso da Osimo, tra'quali, sotto l'anno 1489, havvi quello che parla della fortezza d'Osimo, cominciata dal Legato della Marca, monsignor di Bellunes Anteganes, secondo il disegno di Baccio. Questo architetto fu detto anche d'Urbino, forse perchè stette lungamente agli stipendj de'signori di Montefeltro e perchè forse fu ascritto alla cittadinanza urbinate. Nella serie IV delle *Memorie di Belle Arti* pubblicate dal Gualandi è riferito un Breve di papa Innocenzo VIII, del 28 dicembre 1490, dal quale si ritrae che Baccio Pontelli era al servizio di quel pontefice, come architetto e commissario delle rócche della Marca. Nulla si sa di certo intorno all'anno della sua morte. Congettura probabile sembra quella, che fosse tra il 1490 e il 1492, non trovandosi dopo questo tempo altra memoria di lui, e che accadesse in Urbino, dove Francesco Fazzini, nipote di Baccio per parte di una sua figliuola, appose nel monumento del suo consanguineo un epitaffio che il Gaye riferisce, traendolo dal manoscritto Vernacci. Lo stile del Pontelli, dice il Gaye, ritrae molto da quello del suo compatriotta Brunelleschi, e sebbene offra eziandio molte e varie reminiscenze dell'antica maniera d'architettura archiacuta; come per esempio nei rosoni delle finestre, nelle volte a croce (salvo quelle della Sistina, che sono a specchio) e nelle facciate false; tuttavia rivela nell'insieme un gran gusto, specialmente negli ornamenti. I suoi lavori, come per esempio la cupola di Sant'Agostino e il ponte Sisto, sono, per costruzione, migliori assai di quelli di Bramante. Lo stile del palazzo d'Urbino rassomiglia a quello delle sue opere in Roma; in guisa che potrebbesi a lui solamente attribuire il merito della vera architettura, e che il Lauranna, protetto e indirizzato dal senese Francesco di Giorgio, siasi occupato, più che altro, ne'grandi lavori di preparazione. — † Ma intorno a tutto quello che si dice in questa nota, vedi il Commentario che segue.

ALBERETTO
DE'
PONTELLI
detti prima
FORESINI
FORESINO
Tura
lavoratore di terra
moglie
Giovanna
Piero
lavoratore di terra
moglie
Piera
Domenico
n. 1360
Bartolo
lavoratore di terra
n. 1351
moglie Niccolosa
Matteo
n. 1363
Cristofano
n. 1368
Tura
lavoratore di terra
n. 1382
moglie Antonia
n. 1387
Antonio
Giovanni
n. 1442
Domenico
n. 1438
Fino legnajuolo
n. 1421
moglie
Bruna
Bartolommeo
detto BACCIO n. 1450 † 1492 ?
maestro di legname e architetto
Piero scarpellatore
n. 1452

COMMENTARIO

ALLE VITE

DI PAOLO ROMANO, MAESTRO MINO, CHIMENTI CAMICIA E BACCIO PONTELLI

— —

Di Baccio Pontelli e delle sue opere d'architettura

Essendo pervenuti colla nostra fatica alla Vita di Baccio Pontelli, intorno al quale avevamo da dire alcune cose che mal si potevano raccogliere dentro i ristretti termini d'una o più note; abbiamo creduto opportuno di dettarne il presente Commentario, nel quale ricercheremo in primo luogo chi fu il Pontelli, quale la sua famiglia, e l'età in che visse ed operò; e nel secondo esamineremo quanta parte di vero sia nel Vasari, circa alle opere che dice essere state fatte da lui in Roma ed altrove.

Coloro che a'nostri giorni hanno scritto di quest'artefice, nient'altro, se ne togli l'avere accresciuto il novero delle sue opere, poterono aggiungere a quel poco che della sua persona si legge nel Biografo. E noi confessiamo, che avendo fatto per più anni con questo intendimento continue ricerche negli archivi fiorentini, ma sempre invano, eravamo ormai rassegnati a contentarci di non saperne di più. Quando, non è gran tempo, scorrendo nell'Archivio Generale de'Contratti in Firenze i protocolli di Ser Clemente Bellosi notajo fiorentino che rogava in Pisa, ci abbattemmo in uno strumento del 10 di novembre 1475, col quale un Andrea di Bartolommeo della Rosa cittadino pisano dà a pigione a Bartolommeo di Fino di Ventura *de Puntellis* maestro di legname da Firenze ed abitatore in Pisa, una casa posta in questa città nella via di S. Maria Maggiore pel tempo di tre anni, e pel prezzo di otto fiorini d'oro in oro larghi al-

l'anno. La scoperta di questo documento fu per noi d'improvvisa luce in tanta oscurità: perchè per esso c'era chiaramente designata la persona del nostro artefice, scoperto il nome del padre e dell'avo, detta la condizione sua ed accertato il cognome, che fu de' Pontelli, e non Pintelli, come corrottamente si legge nel Vasari. Oltracciò il detto documento facendo conoscere la dimora del Pontelli in quel tempo e l'esercizio dell'arte sua in Pisa, ci veniva molto opportuno per risolvere certe questioni che riguardano alcune opere attribuitegli. Le quali notizie ci fu facile allora di confermare ed accrescere nell'Archivio di Stato di Firenze, dove infatti trovammo all'Estimo del 1460, Quartiere di S. Giovanni, Popolo di S. Ambrogio, numero 4, la portata di Fino di Tura di Bartolo legnajuolo, nella quale egli dice d'essere d'anni 37, ed avere due figliuoli natigli dalla Bruna sua donna, l'uno chiamato Bartolommeo di anni 10, e Pietro l'altro, di due anni minore. Tura di Foresino, tritavo del nostro Baccio, aveva fatto in Sant'Ambrogio la sepoltura per sè e pe' suoi discendenti, la quale da gran tempo è perduta. Nel Sepoltuario del Rosselli è riportata l'arme e la scritta che diceva: S (*sepulcrum*) TURE FORESINI ......

Stette Baccio nella sua prima gioventù con Francesco di Giovanni, il quale per essere alto di persona e complesso, era soprannominato il Francione. Era costui nel lavorare d'intaglio e di tarsia tenuto il miglior maestro che fosse allora in Firenze; onde per il gran credito acquistatosi, molti giovani desiderosi d'imparare andavano alla sua bottega; tra i quali alcuni divennero poi eccellenti e famosi in questo esercizio, come Giuliano e Benedetto da Majano, Francesco d'Angelo detto la Cecca, Giuliano ed Antonio da Sangallo, Baccio d'Agnolo ed altri. La prima arte del Pontelli fu adunque la tarsia e l'intaglio, e le più antiche memorie che s'abbiano de' suoi lavori sono in Pisa, dove pare che fino dal 1471 andasse ad abitare, come dichiara suo padre nella portata all'Estimo di quell'anno. Fece dunque Baccio nel 1475 per la Primaziale di quella città il coro, avendo mandato per mostra una delle sedie, nella quale erano tre figure di prospettiva, rappresentanti la Fede, la Speranza e la Carità. Poi per la medesima chiesa lavorò quattro altre sedie con le spalliere a tarsie davanti e di dietro, che furono poste tra le colonne dirimpetto al pergamo scolpito da Giovanni Pisano; le quali diede finite nel 18 d'aprile del 1477, pel prezzo di lire cento l'una. Finalmente fece il coro della cappella dell'Incoronata, lavorato a quadri, con cornici e fregi, e compito nel maggio del 1478.[1]

[1] Di queste notizie riguardanti i lavori del Pontelli in Pisa noi siamo debitori alla molta cortesia del cav. Leopoldo Tanfani, direttore di quell'Archivio di Stato, al quale rendiamo qui le maggiori grazie che sappiamo.

Fu Baccio in tutte quest'opere ajutato da Piero suo fratello, il quale abbandonata poi la Toscana si portò a Napoli, dove si trovava tuttavia nel 1504.

Dimorò Baccio in Pisa fino al 1479, dopo il qual anno si portò ad Urbino presso il duca Federigo. Vogliono alcuni che quel signore si servisse del Pontelli nella costruzione del suo magnifico palazzo, e ne dicono disegnato da lui il cortile. Ma considerando che la prima professione di Baccio fu, come si è detto, il legnajuolo e il lavorare di tarsia, e che per le memorie che se ne hanno, egli finchè stette in Toscana si esercitò in quella sola arte; parrebbe più verosimile il credere che il detto duca, tirato dalla fama dell'eccellenza del Pontelli in tale esercizio, lo chiamasse ad Urbino, adoperandolo nell'ornare di tarsie e d'intagli le porte, le imposte delle finestre, e i palchi delle sale del suo palazzo. Solamente si può concedere che egli, mentre si trattenne in Urbino, fosse introdotto da Francesco di Giorgio Martini nella pratica dell'architettura militare, che fu poi la sola professione alla quale attese negli ultimi dieci anni della sua non lunga vita.

Dopo la morte del duca Federigo accaduta nel 1482, andato il Pontelli a Roma, entrò ne'servigi di papa Sisto, come architetto ed ingegnere militare. Ed in questo ufficio lo troviamo nel 1483 a Civitavecchia, mandatovi per rivedere quella fortezza. Essendo poi sotto Innocenzo VIII suo successore stato fatto commissario sopra tutte le fabbriche delle rôcche della Marca, egli fondò quella d'Osimo, e disegnò l'altra di Jesi nel 1488. [1] Le memorie che abbiamo del Pontelli non vanno più oltre del 1492; tantochè si può credere che egli sia morto verso questo tempo, e che ciò fosse in Urbino, dove nella chiesa di Santa Chiara egli erasi fatta la sepoltura, restaurata negli ultimi del secolo XVI da Francesco Fazzini nato da una sua figliuola.

Ora, perchè, secondo il Vasari, seguitato in ciò dagli scrittori venuti dopo, la fama del Pontelli è principalmente fondata nelle opere di architettura fatte da lui in Roma, noi piglieremo ad esame questo punto storico, cercando di provare che il racconto del Biografo, in questo particolare della vita del nostro artefice, è in tutto falso. Affermando egli infatti che il Pontelli fu in Roma fino dai primi anni del regno di Sisto IV, e che disegnò la maggior parte degli edifizi così religiosi come civili innalzati da quel pontefice; dice una cosa da non potersi credere; perchè, come abbiamo mostrato, appunto nel medesimo spazio di tempo in cui furono fatti quegli edifizi, cioè dal 1473 al 1481, il Pontelli dimorò in Pisa ed in Urbino. A questa ragione, che per noi è capitalis-

[1] V. ANTONIO GIANANDREA: *Il Palazzo del Comune di Iesi.* Iesi 1877.

sima, e contro la quale non v'è opposizione che vaglia, se ne possono aggiungere altre, le quali, sebbene di minor peso, servono nondimeno, accompagnate con quella, a dimostrare sempre più la falsità dell'asserto vasariano. Dai documenti recentemente pubblicati, ora si conoscono gli autori di alcuni di quelli edifizi attribuiti al Pontelli: come della chiesa di S. Agostino cominciata a spese del cardinale Guglielmo d'Estouteville nel 1479 e compita nel 1481, la quale, secondo le memorie del convento, pare che fosse architettata da un Bastiano fiorentino e da un Jacopo da Pietrasanta;[1] onde alcuni fondandosi sulla somiglianza dello stile, opinano che degli stessi architetti sieno le chiese di San Pietro a Montorio e dei SS. Cosimo e Damiano. Dicendo poi il Vasari che il palazzo del cardinale Domenico della Rovere in Borgo Vecchio e la chiesa di Santa Maria del Popolo furono costruiti secondo il disegno del Pontelli, c'è stato chi, guidato dalla solita somiglianza dello stile, ha assegnato a lui altre fabbriche di Roma e fuori, non ricordate dal Biografo; tra le quali non ha dubitato di annoverare anche la cattedrale di Torino. A proposito della quale, non sarà di poca importanza al presente argomento di far sapere che circa al suo autore è disputa tuttavia tra gli eruditi, cioè se sia stato Meo del Caprina da Settignano, oppure il Pontelli. Sta per il primo Luigi Canina, e le sue ragioni sono per noi tanto buone, che ci pare gli diano vinta la prova contro Carlo Promis, che parteggia per il Pontelli. Porta il Canina in appoggio della sua opinione due documenti; de' quali l'uno contiene *Li capituli infra lo Rev.mo cardin. di Sancto Clemente e maestro Mheo* (sic), fatti certamente in Roma; e l'altro è lo strumento stipulato in Torino ai 15 di novembre 1492 dai procuratori del Cardinale, dell'allogazione di quell'opera *magistro Amedeo* (leggi Meo) *de Francisco de Septignano diocesis florentine*. A' quali documenti l'erudito ed infaticabile cav. Angelo Angelucci maggiore d'artiglieria[2] unisce una quitanza sottoscritta dal cardinale, de' 12 agosto 1494, di varj pagamenti fatti *magistro Amedeo de Septignano florentino* ARCHITECTORI ET MAGISTRO *fabricae Ecclesiae Taurinensis*, e l'altro del 4 ottobre del detto anno, col quale il canonico Giovanni Gromis vicario sborsa 408 ducati *magistro Amedeo de Francisco de Septignano* .... ARCHITECTORI *fabricae ecclesiae Taur.* E noi possiamo aggiungerne un altro trovato nel protocollo dal 1475 al 1517 di ser Domenico Guiducci notajo fiorentino. Esso è la copia del testamento fatto in Torino da Guido di Giovanni di Paolo scarpellino della Quercia di S. Pie-

[1] V. ANT. FERRI; *L'Architettura in Roma ne' secoli XV e XVI.* Roma, Tipografia, Piazza di Monte Citorio, n. 119, 1867, in-8.

[2] V. nel vol. XV della *Miscellanea di Storia Patria di Torino*, la *Relazione dell' Ingresso dell' Infanta Caterina d'Austria in Torino*, pubblicata ed annotata dal detto Angelucci.

tro a Quintole, della diogesi fiorentina, sotto il dì 11 d'aprile 1493, pei rogiti di Michele de' Rosarii da Leynì chierico e notajo torinese, e legalizzato ai 9 di giugno del detto anno da messer Giovanni de' Gromi (il soprannominato) arcidiacono d'Yorch e luogotenente di messer Domenico Rovere vescovo di Torino. A questo testamento fu presente come testimone, insieme con sei maestri scarpellini da Settignano, *Amedeo de Francisco de Dominico, nunc fabbricae ecclesiae cathedralis Sancti Iohannis de Taurino* ARCHITECTORE.

Ma il Promis stando fermo nella opinione contraria, cerca, non potendo coi documenti, di sostenerla colle ragioni dell'arte. Egli, vedendo che la cattedrale di Torino arieggia, nel comporre, nell'ordinare e nel sagomare, le opere del Pontelli, e considerando che il cardinale Della Rovere si servì di lui in Roma per innalzare il suo palazzo, non si può capacitare che non gli abbia dato la commissione anche di quella fabbrica; e gli pare impossibile, che dando mano a tanto magnifica impresa, volesse il cardinale anteporre a Baccio venuto in grande stima appresso di lui e del pontefice Sisto IV per gli edifizi di Roma. Meo del Caprina, *nome*, al dire del Promis, *in architettura affatto nuovo.* Il che veramente non è, come vedremo. Parla ancora del disegno della detta chiesa fatto dal Pontelli: ma che disegno non vi fosse, è manifesto da' citati capitoli, da' quali apparisce che non era per anche ben risoluto se gli archi delle navate dovessero posare sulle colonne, o su i pilastri. E se il Pontelli non aveva dato questo preteso disegno, nel 15 di novembre 1492 quando furono distesi quei capitoli, non era più in tempo di farlo più tardi, essendochè nello stesso anno, come abbiamo detto, moriva in Urbino.

Ribattute così le ragioni addotte dal Promis per mantenere al Pontelli il merito di aver dato il disegno della cattedrale di Torino, e restituitolo a Meo del Caprina da Settignano, che dalle già citate testimonianze contemporanee è provato architetto e costruttore di quella, è forza di venire a questa conseguenza; cioè, che se l'artefice settignanese è l'autore della detta chiesa, bisogna che sia ancora degli altri edifizi di Roma; parendoci giusto, che avendo i seguitatori del Vasari assegnato, sebbene erroneamente, all'architetto fiorentino non solo quegli edifizj, ma altri ancora, per la ragione della somiglianza di stile; sia del pari concesso a noi di fare il medesimo rispetto al Del Caprina: con questa differenza però, che essi fondandosi sulle parole del Biografo aretino, sono da una premessa falsa riusciti ad una conclusione falsissima; mentre noi invece, capovolgendo l'ordine dell'argomentare, abbiamo preso le mosse dalla cattedrale di Torino, opera certa del Caprina, e da questo caposaldo siamo venuti, per la stessa via delle rassomiglianze e de' paragoni, ad una contraria conclusione, la quale è, che come il Settignanese fu l'architetto di

quella chiesa, così si debba riconoscere per l'autore almeno di alcuni degli edifizi di Roma attribuiti al Pontelli: potendo noi con più ragione argomentare che il cardinale Della Rovere commettesse quella sua fabbrica di Torino al medesimo artefice che in Roma gli aveva architettato e costruito, con sua soddisfazione, il proprio palazzo e la chiesa di Santa Maria del Popolo.

Ma chi fu dunque questo Meo Del Caprina, il cui nome viene ora fuori forse per la prima volta?

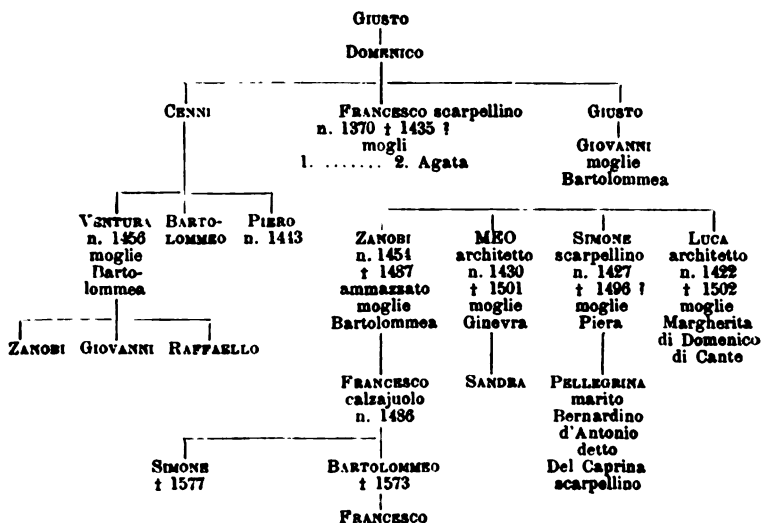
Francesco di Domenico di Giusto detto il Caprina da Settignano, paesello a poche miglia da Firenze, ebbe dalla prima sua moglie innominata tre figliuoli maschi, Luca natogli nel 1422, Simone nel 1427, e Meo nel 1430, e da Mona Agata sua seconda moglie, Zanobi nel 1454: ai quali tutti Francesco fece imparare l'arte dello scarpello; esercizio che essi, come era usanza di que'tempi, accoppiarono poi coll'altro del muratore, che d'ordinario portava seco la pratica conoscenza dell'architettura. Di Luca infatti sappiamo che nel 1466 pattuì colle monache di San Leo *della Strada* di Borgo San Sepolcro di costruire le volte della loro chiesa, e che nel 1493, insieme col già nominato Francione, architettò il nuovo forte di Sarzanello, e nel 1498 fu mandato a fortificare Librafratta ed altre terre del contado pisano. Quanto a Meo, la prima memoria che ne abbiamo è del 1453, nel qual anno era a Ferrara, e vi lavorava le pietre per le basi delle figure di metallo fatte per l'altar maggiore della cattedrale da Niccolò Baroncelli e da Giovanni suo figliuolo. Nel 1456, in compagnia di altri maestri fiorentini, tra i quali Paolo di Luca suo cugino, scolpiva l'altar grande di detta chiesa e l'arca del pontefice Urbano III morto in Ferrara, e nel medesimo anno lavorava i marmi del campanile, del quale aveva già condotto a perfezione il primo finestrato: come pure nel 1457 la base della statua di bronzo innalzata al marchese e poi duca Borso, e finalmente nel 1461 preparava i marmi che dovevano andare in opera alla nuova porta di San Pietro. Mentre maestro Meo dimorava in Ferrara, accadde agli ultimi di ottobre 1453 la morte del suddetto Niccolò Baroncelli, al quale egli come amorevole discepolo diede onorata sepoltura.[1]

Dopo il 1461 cessa ogni memoria di lui in Ferrara, e nel 1462 noi già lo troviamo in Roma, dove stette con altri scultori al lavoro del pergamo per la benedizione papale nella basilica di San Pietro, e nel 1464 alla costruzione del palazzo e della chiesa di San Marco. Dimorò Meo in Roma, per quanto pare, dal 1462 al 1479, nel quale spazio di tempo fu-

[1] Vedi Luigi Napoleone Cittadella, *Notizie relative a Ferrara ricavate dai documenti.* Ferrara, Taddei, 1464.

rono fatti da papa Sisto IV e dal cardinale Domenico della Rovere quegli edifizj attribuiti fino ad ora al Pontelli, e da noi rivendicati al Caprina. Nel 1491 era tuttavia fuori di Toscana, perchè essendo nominato insieme con Luca suo fratello tra gli architetti chiamati a giudicare de' modelli e disegni presentati al concorso della nuova facciata di Santa Maria del Fiore, egli è detto *assente*. Morì maestro Meo poco dopo il gennajo dell'anno 1501, avendo fatto agli 11 di febbrajo del 1497 il suo testamento rogato da ser Lorenzo Vannelli; nel quale dice di volere esser sepolto nella chiesa di Santa Maria di Settignano; alla qual chiesa lascia un podere, fondandone una cappellania, e a Simone suo fratello varie sue possessioni. Istituisce erede universale Ginevra sua donna, alla quale, se ella morisse innanzi al marito, sostituisce Francesco suo nipote e figliuolo del fu Zanobi suo fratello, e se dopo, chiama a succedergli la Sandra sua figliuola.

E questo sia il fine del presente Commentario, col quale abbiamo inteso di dimostrare che la fama goduta per quattro secoli da Baccio Pontelli, come architetto degli edifizj di Roma, debba esser con miglior ragione rivendicata a favore di Meo del Caprina, artefice, come si è veduto, molto valente nell'arte sua, ma per ingiuria della fortuna rimasto fino ad ora immeritamente sconosciuto.[1]

[1] Poniamo qui l'Alberetto dei *Del Caprina* per maggior chiarezza di quel che abbiamo detto intorno a questa famiglia artistica da Settignano.

ANDREA DAL CASTAGNO

DI MUGELLO

E

DOMENICO VINIZIANO

PITTORI

(Nato nel 1390?; morto nel 1457)
(Nato nei primi dieci anni del secolo XV; morto nel 1461)

Quanto sia biasimevole in una persona eccellente il vizio della invidia, che in nessuno doverebbe ritrovarsi; e quanto scellerata ed orribil cosa il cercare, sotto spezie d'una simulata amicizia, spegnere in altri non solamente la fama e la gloria, ma la vita stessa; non credo io certamente che ben sia possibile esprimersi con parole, vincendo la scelleratezza del fatto ogni virtù e forza di lingua, ancorachè eloquente. Per il che, senza altrimenti distendermi in questo discorso, dirò solo, che ne' sì fatti alberga spirito, non dirò inumano e fero, ma crudele in tutto e diabolico; tanto lontano da ogni virtù, che non solamente non sono più uomini, ma nè animali ancora nè degni di vivere. Conciossiachè, quanto la emulazione e la concorrenza, che virtuosamente operando cerca vincere e soverchiare i da più di sè, per acquistarsi gloria e onore, è cosa lodevole e da essere tenuta in pregio, come necessaria ed utile al mondo; tanto per l'opposito, e molto più merita biasimo e vituperio la scelleratissima invidia, che non sopportando onore o pregio in altrui, si dispone a privar di vita chi ella non può spogliare della gloria: come fece lo sciagurato Andrea dal Castagno; la pit-

tura e disegno del quale fu, per il vero, eccellente e grande, ma molto maggiore il rancore e la invidia che e' portava agli altri pittori; di maniera che con le tenebre del peccato sotterrò e nascose lo splendor della sua virtù. Costui, per esser nato in una piccola villetta detta il Castagno, nel Mugello, contado di Firenze, se la prese per suo cognome, quando venne a stare in Fiorenza; il che successe in questa maniera. Essendo egli nella prima sua fanciullezza rimaso senza padre, fu raccolto da un suo zio, che lo tenne molti anni a guardare gli armenti, per vederlo pronto e svegliato, e tanto terribile, che sapeva far riguardare non solamente le sue bestiuole, ma le pasture ed ogni altra cosa che attenesse al suo interesse. Continuando adunque in tale esercizio, avvenne che fuggendo un giorno la pioggia, si abbattè a caso in un luogo dove uno di questi dipintori di contado, che lavorano a poco pregio, dipigneva un tabernacolo d'un contadino: onde Andrea, che mai più non aveva veduta simil cosa, assalito da una subita maraviglia, cominciò attentissimamente a guardare e considerare la maniera di tale lavoro; e gli venne subito un desiderio grandissimo ed una voglia sì spasimata di quell'arte, che senza mettere tempo in mezzo cominciò per le mura e su per le pietre, co' carboni o con la punta del coltello a sgraffiare ed a disegnare animali e figure sì fattamente, che e' moveva non piccola maraviglia in chi le vedeva. Cominciò dunque a correr la fama tra' contadini di questo nuovo studio di Andrea; onde pervenendo (come volle la sua ventura) questa cosa agli orecchi di un gentiluomo fiorentino, chiamato Bernardetto de' Medici, che quivi aveva sue possessioni, volle conoscere questo fanciullo. E vedutolo finalmente, ed uditolo ragionare con molta prontezza, lo dimandò se egli farebbe volentieri l'arte del dipintore. E rispondendogli Andrea, che e' non potrebbe avvenirgli cosa più grata, nè che quanto questa mai gli

piacesse; a cagione che e' venisse perfetto in quella, ne lo menò con seco a Fiorenza, e con uno di que' maestri che erano allora tenuti migliori, lo acconciò a lavorare.[1] Per il che seguendo Andrea l'arte della pittura, ed agli studj di quella datosi tutto, mostrò grandissima intelligenza nelle difficultà dell'arte, e massimamente nel disegno. Non fece già così poi nel colorire le sue opere; le quali facendo alquanto crudette ed aspre, diminuì gran parte della bontà e grazia di quelle, e massimamente una certa vaghezza che nel suo colorito non si ritrova. Era gagliardissimo nelle movenze delle figure, e terribile nelle teste de' maschi e delle femmine; facendo gravi gli aspetti loro, e con buon disegno. Le opere di man sua furono da lui dipinte, nel principio della sua giovinezza, nel chiostro di San Miniato al Monte, quando si scende di chiesa per andare in convento: di colori a fresco una storia di San Miniato e San Cresci, quando dal padre e dalla madre si partono.[2] Erano in San Benedetto, bellissimo monasterio fuor della porta a Pinti, molte pitture di mano d'Andrea in un chiostro ed in chiesa; delle quali non accade far menzione, essendo andate in terra per l'assedio di Firenze. Dentro alla città, nel monasterio de' Monaci degli Angeli, nel primo chiostro dirimpetto alla porta principale, dipinse il Crucifisso (che vi è ancor oggi), la Nostra Donna, San Giovanni, San Benedetto, e San Romualdo.[3] E nella testa del chio-

[1] *Il Baldinucci lo crede scolare di Masaccio, perchè studiò nella cappella Brancacci; il Lanzi, imitatore. Ma queste non sono che congetture.

† I signori Crowe e Cavalcaselle lo dicono invece uscito dalla scuola che produsse l'Uccello e il Pesellino. (V. op. cit., II, 303).

[2] Sono perite.

[3] Questa pittura per molti anni fu creduta distrutta; ma un certo Fra Lorenzo converso, dilettante di Belle Arti, si accorse esser quella solamente imbiancata; onde con diligenza datosi a distaccare il gesso che la copriva, la fece rivivere. Per cambiamenti fatti nella fabbrica, rimane ora in una stanza della Camarlingheria. Nell' *Etruria Pittrice*, alla tav. XXII, se ne vede la stampa. Ma è troppo brutta per crederla di Andrea.

stro che è sopra l'orto, ne fece un altro simile; variando solamente le teste e poche altre cose.[1] In Santa Trinita, allato alla cappella di maestro Luca,[2] fece un Sant'Andrea.[3] A Legnaia dipinse a Pandolfo Pandolfini, in una sala, molti uomini illustri;[4] e per la compagnia del Van-

[1] Questa poi è perduta per sempre.

[2] † Maestro Luca di Bartolo, professore di grammatica, morto nel 1502, i cui discendenti furono detti *del maestro Luca.*

[3] Nell'edizione di Firenze del 1771, fatta dallo Stecchi, leggesi in una nota, che il Sant'Andrea era in essere. Oggi non lo possiamo confermare. Forse è sparito sotto il pennello d'un imbiancatore.

[4] *Questa villa, oggi ridotta a casa colonica, appartiene al Marchese Rinuccini. Primo a far memoria di queste pitture è il più volte citato prete Francesco Albertini, con queste parole: «.... et le bellissime sale di Pandolfo Pandolfini è (*sic*) a Legnaja per mano d'Andreino, con sybille et uomini famosi fiorentini». Dopo il Vasari, nessuno ne ha più parlato; onde il silenzio degli scrittori le aveva fatte credere perdute: ma informati dall'artista Emilio Burci, nostro amico, che esse si conservano tuttavia, siamo stati a vederle per darne informazione precisa a' nostri lettori. Delle quattro pareti, una sola è quella che al presente conserva le pitture; le altre sono coperte di bianco, ed in parte fors'anco distrutte. Nella parete superstite sono effigiati sei uomini e tre donne illustri, dentro certe nicchie quadre, sorrette da pilastri, fatte di prospettiva molto consideratamente. Le figure sono di quattro braccia, tutte ritte in piè, vestite secondo il grado e condizione propria di ciascuno, e condotte con pratica di colore, risolutezza e intelligenza di disegno per quel tempo mirabili, e che confermano il bel giudizio che di lui ha dato più sopra il Biografo con queste parole: «Era gagliardissimo nelle movenze delle figure, e terribile nelle teste de' maschi e delle femmine; facendo gravi gli aspetti loro, e con buon disegno». Il primo è Filippo Scolari, detto Pippo Spano, come dice la scritta che è sotto: *Dominus Philippus Hispanus de Scolaris relator vitorie Theucrorum.* Segue l'immagine di Farinata degli Uberti, che sotto ha scritto: *Dominus Farinata de Ubertis sue patrie liberator.* Viene poi il gran siniscalco del Regno di Napoli, Niccolò Acciajuoli, che porta scritto: *Magnus Thetrarcha de Acciarolis neapolitani regni dispensator.* Accanto a lui è la *Sibilla Cumana que prophetavit adventum Christi.* Sopra la porta, che s'apre nel mezzo della parete, è la regina Ester, in mezza figura, con sotto la scritta: *Ester regina gentis sue liberatrix.* Seguita quindi la immagine di Tomiri, col motto: *Thomir Tartara vindicavit se de filio et patriam liberavit suam.* Il settimo in ordine, è Dante Alighieri, con sopravvesta rossa in dosso, e in capo un cappuccio rosso con il mazzocchio foderato di vajo, e piccoli focali a gote bianchi. Colla destra sostiene il Poema Sacro, colla sinistra, alquanto alzata e stesa, sta come in atto di favellare. Porta scritto: *Dantes de Alegieris Florentinus.* Francesco Petrarca è di costa al Divino Poeta, col motto: *Dominus Franciscus Petrarcha.* L'ultimo è il Boccaccio, come dice la iscrizione: *Dominus Johannes Boccaccius.* Sotto l'architrave della porta è dipinto uno scudo con tre delfini, arme de' Pandolfini. Nel cornicione che sovrasta alle immagini di questi uomini illustri, è dipinto un fregio di putti graziosissimi i quali con vario modo sorreggono festoni di lauro: ma i più, guasti; e i super-

gelista, un segno da portare a processione, tenuto bellissimo. Ne' Servi di detta città lavorò in fresco tre nicchio piane, in certe cappelle: l'una è quella di San Giuliano;[1] dove sono storie della vita d'esso Santo, con buon numero di figure, ed un cane in iscorto, che fu molto lodato. Sopra questa, nella cappella intitolata a San Girolamo, dipinse quel Santo, secco e raso, con buon disegno e molta fatica: e sopra vi fece una Trinità, con un Crucifisso che scorta; tanto ben fatto, che Andrea merita per ciò esser molto lodato, avendo condotti gli scorti con molto miglior e più moderna maniera, che gli altri innanzi a lui fatto non avevano. Ma questa pittura, essendovi stato posto sopra dalla famiglia de' Montaguti una tavola, non si può più vedere. Nella terza, che è allato a quella che è sotto l'organo, la quale fece fare messer Orlando de' Medici, dipinse Lazzaro, Marta e Maddalena.[2] Alle

stiti, poco visibili. — Col descrivere queste pitture abbiamo inteso non tanto di supplire a quel poco che ne ha detto il Vasari, quanto ancora di esprimere i nostri voti perchè il possessore provveda a ripararle e conservarle, riducendo quel luogo più decoroso e più degno di accogliere nelle sue pareti le immagini degli uomini più insigni della sua patria, ritratte dalla mano di un artefice così poderoso ed energico. — † Questi dipinti, staccati dal muro e trasportati sulla tela, furono poi comprati dal Governo Toscano, ed oggi si vedono nel Museo Nazionale.

[1] † Dietro il quadro in tela della prima cappella a mano destra entrando, che è de' Feroni, esiste tuttavia la principal parte del San Giuliano. Il santo sta nel mezzo veduto di faccia, inginocchiato e colle braccia incrociate sul petto. Sopra di lui è Nostro Signore in mezza figura tra le nuvole in atto di benedire e tenendo il mondo nella sinistra. In una fascia di luce, che dal Redentore scende sulla testa di san Giuliano, si legge a fatica: REMISSV̄ EST TIBI REATUM. Il fondo è una campagna, dove in lontano alla destra di chi guarda è un edifizio in forma di tabernacolo o cappelletta, fuori della quale è un altare con un Crocefisso adorato dal santo in piccolissima figura. Nel frontespizio della cappelletta si legge: A XPO INDICITVR REMEDIV̄. A sinistra è in basso un casamento, e più in alto questa scritta mutilata .....ACER..... LITVR · HOMICIDIV̄. Nel rifare il moderno altare nel 1857, l'antica pittura è stata distrutta e coperta nella parte inferiore, onde del San Giuliano non si vede oggi che poco più di mezza figura.

[2] *Nessuna delle pitture fatte da Andrea del Castagno oggi si vede nella chiesa dell'Annunziata. — † Le pitture della cappella Medici a' Servi, che oltre i tre santi nominati dal Vasari avevano un angelo sopra il tabernacolo, furono fatte da Andrea nel 1455 per il prezzo di undici fiorini larghi, pagatigli ne' primi giorni dell'agosto di quell'anno dai frati, i quali per testamento di messer Orlando de' Medici erano obbligati a fare quelle pitture.

monache di San Giuliano fece un Crucifisso a fresco sopra la porta, una Nostra Donna, un San Domenico, un San Giuliano ed un San Giovanni; la quale pittura, che è delle migliori che facesse Andrea, è da tutti gli artefici universalmente lodata.[1] Lavorò in Santa Croce, alla cappella de' Cavalcanti, un San Giovan Batista ed un San Francesco, che sono tenute bonissime figure.[2] Ma quello che fece stupire gli artefici fu, che nel chiostro nuovo del detto convento, cioè in testa dirimpetto alla porta, dipinse a fresco un Cristo battuto alla colonna, bellissimo; facendovi una loggia con colonne in prospettiva con crociere di volte a liste diminuite, e le pareti commesse a mandorle, con tant'arte e con tanto studio, che mostrò di non meno intendere le difficultà della prospettiva, che si facesse il disegno nella pittura. Nella medesima storia sono belle e sforzatissime l'attitudini di coloro che flagellano Cristo; dimostrando così essi nei volti l'odio e la rabbia, siccome pacienza ed umiltà Gesù Cristo; nel corpo del quale, arrandellato e stretto con funi alla colonna, pare che Andrea tentasse di mostrare il patir della carne, e che la divinità nascosa in quel corpo serbasse in sè un certo splendore di nobiltà; dal quale mosso Pilato, che siede tra'suoi consiglieri, pare che cerchi di trovar modo per liberarlo. Ed in somma è così fatta questa pittura, che s'ella non fusse stata graffiata e guasta, per la poca cura che l'è stata avuta, da'fanciulli ed altre persone semplici, che hanno sgraffiate le teste tutte e le braccia e quasi il resto della

[1] Nonostante le mutazioni sofferte dalla fabbrica di questo convento, ridotto ora ad abitazione di secolari, la lunetta sopra la porta della chiesa non è stata distrutta. — *Il prof. Rosini ne ha dato un intaglio nella tav. XLI.

[2] Dice il Baldinucci che questi due santi erano stati dipinti nel tramezzo della chiesa, tolto via nel 1506, e che in tale occasione furono trasportati e fissati nel muro allato alla cappella de'Cavalcanti. Ma il Vasari, anco nell'edizione del Torrentino, fatta 16 anni prima del supposto trasporto, gli rammenta come dipinti nel detto muro, dove si vedono tuttavia, e non già nel tramezzo.

persona de' Giudei, come se così avessino vendicato l'ingiuria del Nostro Signore contro di loro, ella sarebbe certo bellissima tra tutte le cose d'Andrea: al quale se la natura avesse dato gentilezza nel colorire, come ella gli diede invenzione e disegno, egli sarebbe veramente stato tenuto maraviglioso.[1] Dipinse in Santa Maria del Fiore l'immagine di Niccolò da Tolentino,[2] a cavallo; e perchè, lavorandola, un fanciullo che passava dimenò la scala, egli venne in tanta collera, come bestiale uomo ch'egli era, che, sceso, gli corse dietro insino al canto de' Pazzi. Fece ancora nel cimiterio di Santa Maria Nuova in fra l'Ossa un Sant'Andrea, che piacque tanto, che gli fu fatto poi dipignere nel refettorio, dove i servigiali ed altri ministri mangiano, la Cena di Cristo con gli Apostoli:[3] per lo che acquistato grazia con la casa dei Portinari e con lo spedalingo, fu datogli a dipignere una parte della cappella maggiore; essendo stata allogata l'altra ad Alesso Baldovinetti, e la terza al molto allora celebrato pittore Domenico da Vinezia, il quale era stato condotto a Firenze per lo nuovo modo che egli aveva di colorire a olio.[4] Attendendo dunque ciascuno di co-

[1] Fu gettata a terra ai giorni del Baldinucci, il quale ne deplora la perdita.

[2] Niccolò di Giovanni de' Maurucci, o Mauruzi, da Tolentino, fu fatto Capitan Generale de' Fiorentini nel 1433, e nell'anno dipoi rimase prigioniero di Niccolò Piccinino. Morì poco dopo la sua disgrazia, non senza sospetto di veleno. — *Nel 1435 fu decretato d'innalzargli un monumento di marmo (Vedi Fabroni, *Vita di Cosimo Pater Patriae*, pag. 107 de' Documenti); ma non si ha memoria che fosse fatto altrimenti: e pare che gli Operaj stessero contenti a far dipingere nel muro la immagine di questo loro capitano. Nel 1841, la superficie di questa pittura fu distaccata dal muro e trasportata sopra una tela: ora si vede sopra una delle porte interne della Metropolitana medesima, e fa riscontro a quella dell'Aguto di Paolo Uccello.

† La figura di Niccolò da Tolentino fu dipinta da Andrea nel 1456 per il prezzo di ventiquattro fiorini d'oro. Disegnò altresì nel 1444, per un occhio di vetro della cupola del Duomo, la Deposizione dalla croce, e nell'anno seguente fece di pittura finta di bronzo un giglio e due putti sopra l'organo.

[3] Tanto il Sant'Andrea quanto il Cenacolo, sono periti.

† La pittura del Cenacolo nel refettorio dello Spedale di Santa Maria Nuova si faceva nel maggio del 1457. Essa fu l'ultima opera d'Andrea.

[4] *Su questo *nuovo modo* di dipingere a olio si veda la nota 2 a pag. 675.

storo all'opera sua, aveva Andrea grandissima invidia a Domenico; perchè, sebbene si conosceva più eccellente di lui nel disegno, aveva nondimeno per male che, essendo forestiero, egli fusse da' cittadini carezzato e trattenuto. E tanta ebbe forza in lui per ciò la collera e lo sdegno, che cominciò andar pensando, o per una o per altra via, di levarselo dinanzi. E perchè era Andrea non meno sagace simulatore che egregio pittore; allegro, quando voleva, nel volto; della lingua spedito, e d'animo fiero; ed in ogni azione del corpo, così com'era della mente, risoluto; ebbe così fatto animo con altri come con Domenico; usando nelle opere degli artefici di segnare nascosamente col graffiare dell'ugna, se errore vi conosceva. E quando nella sua giovanezza furono in qualche cosa biasimate l'opere sue; fece a cotali biasimatori, con percosse ed altre ingiurie conoscere, che sapeva e voleva sempre in qualche modo vendicarsi delle ingiurie.

Ma per dire alcuna cosa di Domenico, prima che venghiamo all'opera della cappella; avanti che venisse a Firenze, egli aveva nella sagrestia di Santa Maria di Loreto, in compagnia di Piero della Francesca, dipinto alcune cose con molta grazia, che l'avevano fatto per fama, oltre quello che aveva fatto in altri luoghi (come in Perugia, una camera in casa de' Baglioni, che oggi è rovinata),[1] conoscere in Fiorenza: dove essendo poi chia-

[1] *Probabilmente dipingeva in casa Baglioni nel 1438; trovandosi che in quest'anno scriveva da Perugia a Piero di Cosimo de' Medici, pregandolo a voler interporre la sua mediazione perchè Cosimo allogasse a lui quella tavola da altare, che aveva deliberato di far dipingere; *e se cio avviene* (egli dice), *ho speranza in Dio farvi vedere chose meravigliose, avenga che ce sia de bon maestri, chome Fra Filippo et Fra Giovane, i quali ànno di molto lavorio a fare.* (Vedi Gaye, *Carteggio* ecc., I, 136-38).

† Nell'atrio della casa Baglioni di Perugia dipinse Domenico venticinque figure d'uomini illustri in guerra, in filosofia ed in ragione civile. Francesco Maturanzio letterato perugino fece l'epitaffio sotto a ciascuna figura. Questi epitaffi furono pubblicati dal prof. Ariodante Fabbretti nelle note e documenti alle

mato, prima che altro facesse, dipinse in sul canto de' Carnesecchi; nell'angolo delle due vie che vanno l'una alla nuova, l'altra alla vecchia piazza di Santa Maria Novella; in un tabernacolo, a fresco, una Nostra Donna in mezzo d'alcuni Santi:[1] la qual cosa, perchè piacque e molto fu lodata da' cittadini e dagli artefici di que' tempi, fu cagione che s'accendesse maggiore sdegno ed invidia nel maladetto animo d'Andrea contra il povero Domenico. Perchè, deliberato di far con inganno e tradimento quello che senza suo manifesto pericolo non poteva fare alla scoperta, si finse amicissimo d'esso Domenico; il quale, perchè buona persona era ed amorevole, cantava di musica e si dilettava di sonare il liuto, lo ricevette volentieri in amicizia, parendogli Andrea persona d'ingegno e sollazzevole. E così continuando questa da un lato vera e dall'altro finta amicizia, ogni notte si trovavano insieme a far buon tempo e serenate a loro innamorate; di che molto si dilettava Domenico: il quale amando Andrea daddovero, gl'insegnò il modo di colorire a olio, che ancora in Toscana non si sapeva.[2]

Vite de' capitani venturieri dell' Umbria. Circa all'andata di Domenico a Loreto, essa, se mai veramente avvenne, dovrebbe cadere dopo il 1445, quando aveva terminato gli affreschi di Sant'Egidio.

[1] † Questo affresco fu distaccato dal muro nel 1851 dal Rizzoli bolognese e restaurato, non troppo bene, da Antonio Marini. Ora lo possiede il principe Pio, padrone di quella casa. Siede Nostra Donna in un trono con alta e larga spalliera. Tiene ritto sul suo ginocchio destro il Divin Figliuolo in atto di benedire. Sopra è in scorto Dio Padre colle braccia stese e le mani aperte, mezzo nascosto tra le nuvole e circondato il capo d'una raggiera dorata. Dalla sua bocca si partono tre raggi. Frammezzo al Dio Padre ed alla Vergine è la colomba. Nel gradino del trono si legge DOMINICVS D. VENESIIS · P. Furono anche staccate due teste di santi che erano nell'imbotte del tabernacolo.

[2] *Nel Commentario alla Vita di Antonello da Messina (pag. 575), abbiamo provato come il modo di dipingere a olio non poteva essere ignoto ai pittori che furono innanzi al Messinese e a Domenico Veneziano; e tanto meno poteva essere un segreto in Firenze, dove, nel secolo XIV, Cennino Cennini ne aveva lasciati scritti i precetti nel suo *Trattato della Pittura*. Vero è, che nessuno poteva averlo veduto praticato in Italia con tutti quei felici effetti che ne ottenne il Van Eyck, e che sono attestati dalle sue opere, per questo lato incomparabili.

Fece dunque Andrea, per procedere ordinatamente, nella sua facciata della cappella di Santa Maria Nuova una Nunziata; che è tenuta bellissima, per avere egli in quell'opera dipinto l'Angelo in aria; il che non si era insino allora usato. Ma molto più bell'opera è tenuta dove fece la Nostra Donna che sale i gradi del tempio; sopra i quali figurò molti poveri, e fra gli altri uno che con un boccale dà in su la testa ad un altro:[1] e non solo questa figura, ma tutte l'altre sono belle affatto; avendole egli lavorate con molto studio ed amore, per la concorrenza di Domenico. Vi si vede anco tirato in prospettiva, in mezzo d'una piazza un tempio a otto facce, isolato, e pieno di pilastri e nicchie, e nella facciata dinanzi benissimo adornato di figure finite di marmo; e intorno alla piazza è una varietà di bellissimi casamenti, i quali da un lato ribatte l'ombra del tempio, mediante il lume del sole, con molto bella, difficile ed artifiziosa considerazione. Dall'altra parte fece Maestro Domenico, a olio,

Ma è vero altresì, che se Domenico Veneziano apprese da Antonello il nuovo perfezionamento del dipingere a olio, egli però non seppe usarlo con sì straordinario successo da vincere nel suo effetto la pittura a tempera. Noi poi ponghiamo in dubbio l'insegnamento recatogli da Antonello da Messina; imperciocchè l'unica opera autentica che di Domenico Veneziano si conosca, cioè la tavola in Santa Lucia de'Magnoli, in Firenze, tenghiam per certo esser dipinta a tempera, anche col consenso del Rumohr e d'altri che la esaminarono prima che fosse restaurata. Ma posto ancora ch'essa fosse dipinta a olio, ognuno può ravvisare la nessuna differenza che passa tra il colorito e l'effetto di essa, e quello delle pitture a tempera, nonostante il vigore che può avere acquistato dalla moderna vernice. Similmente, rispetto ad Andrea dal Castagno, non vediamo differenza notabile in quelle delle sue opere che si pretende esser dipinte a olio, le quali non hanno alcun vantaggio su l'altre dipinte a tempera o con la chiara d'uovo; anzi cedono esse in bellezza e vivacità di colorito a quelle, per dire di un solo, di Domenico del Ghirlandajo, il quale si vede che non volle abbandonar mai il vecchio sistema, nè cambiare la chiara d'uovo coll'olio. Se quanto sopra è esposto ha qualche peso, noi non sappiamo consentir col Vasari che Domenico Veneziano fosse stato condotto a Firenze *per lo nuovo modo ch'egli aveva di colorire a olio.*

[1] Questo trivialissimo concetto non è per nulla conveniente al tema della pittura. Bisogna considerarlo come un episodio dall'autore introdotto nella composizione per dar pascolo al proprio genio.

Gioacchino che visita Sant'Anna sua consorte; e di sotto, il nascere di Nostra Donna, fingendovi una camera molto ornata, ed un putto che batte col martello l'uscio di detta camera con molto buona grazia. Di sotto fece lo Sposalizio d'essa Vergine, con buon numero di ritratti di naturale: fra i quali è messer Bernardetto de' Medici, conestabile de' Fiorentini, con un berrettone rosso; Bernardo Guadagni, che era gonfaloniere: Folco Portinari, ed altri di quella famiglia. Vi fece anco un nano che rompe una mazza, molto vivace; ed alcune femmine con abiti indosso, vaghi e graziosi fuor di modo, secondo che si usavano in que' tempi. Ma quest'opera rimase imperfetta, per le cagioni che di sotto si diranno. Intanto aveva Andrea nella sua faccia fatto a olio la morte di Nostra Donna; nella quale, per la detta concorrenza di Domenico, e per esser tenuto quello ch'egli era veramente, si vede fatto con incredibile diligenza in iscorto un cataletto, dentrovi la Vergine morta; il quale, ancorachè non sia più che un braccio e mezzo di lunghezza, pare tre. Intorno le sono gli Apostoli, fatti in una maniera, che sebbene si conosce ne' visi loro l'allegrezza di veder esser portata la loro Madonna in cielo da Gesù Cristo, vi si conosce ancora l'amaritudine del rimanere in terra senz'essa. Tra essi Apostoli sono alcuni Angeli che tengono lumi accesi, con bell'aria di teste e sì ben condotti, che si conosce ch'egli così bene seppe maneggiare i colori a olio, come Domenico suo concorrente. Ritrasse Andrea, in queste pitture, di naturale messer Rinaldo degli Albizzi; Puccio Pucci; il Falganaccio, che fu cagione della liberazione di Cosimo de' Medici,[1]

[1] *Il Vasari, nei *Ragionamenti* (Giornata II, Ragionamento I), lo chiama Fargagnaccio; il Cavalcanti (*Storie Fior.*, I, 526-27), Ferganaccio. Fu uomo sollazzevole e faceto, famigliare ed intrinseco del gonfaloniere Bernardo Guadagni. A lui riuscì liberar Cosimo il Vecchio dalla prigione di Palazzo, per mezzo di mille fiorini regalati da Cosimo al detto gonfaloniere. Mentre tutti gli storici

insieme con Federigo Malevolti[1] che teneva le chiavi dell'alberghetto.[2] Parimente vi ritrasse messer Bernardo di Domenico della Volta, spedalingo di quel luogo, inginocchioni, che par vivo; e in un tondo, nel principio dell'opera, sè stesso, con viso di Giuda Scariotto, come egli era nella presenza e ne' fatti.[3] Avendo dunque, Andrea condotta quest'opera a bonissimo termine, accecato dall'invidia per le lodi che alla virtù di Domenico udiva dare, si deliberò levarselo d'attorno; e dopo aver pensato molte vie, una ne mise in esecuzione in questo modo. Una sera di state, siccome era solito, tolto Domenico il liuto, uscì di Santa Maria Nuova, lasciando Andrea nella sua camera a disegnare, non avendo egli voluto accettar l'invito d'andar seco a spasso, con mostrare d'avere a fare certi disegni d'importanza. Andato dunque Domenico da sè solo a' suoi piaceri, Andrea, sconosciuto, si mise ad aspettarlo dopo un canto; ed arrivando a lui Domenico nel tornarsene a casa, gli sfondò con certi piombi il liuto e lo stomaco in un medesimo tempo. Ma non parendogli d'averlo anco acconcio a suo modo, con i medesimi lo percosse in su la testa malamente: poi, lasciatolo in terra, si tornò in Santa Maria Nuova alla sua stanza; e socchiuso l'uscio, si rimase a

narrano questo fatto, sebbene con qualche varietà, e Cosimo stesso ne' suoi *Ricordi*, il Razzi lo impugnò come favoloso.

† Il Farganaccio chiamavasi per proprio nome Antonio di Vieri. Esso era sensale all'Arte del Cambio.

[1] *Leggansi nel Cavalcanti (I, 524-26) le generose parole colle quali Federigo Malavolti sdegnò la crudele proposta, fattagli da Mariotto Baldovinetti di avvelenar Cosimo; e con qual fermezza ei s'oppose a' due degli Otto che non lo strangolassero.

[2] Chiamavasi *l'Alberghetto* una stanza piccolissima, tuttora esistente nella torre di Palazzo Vecchio, ove Cosimo de' Medici fu rinchiuso per opera di Rinaldo degli Albizzi. — * « È nella torre del Palagio un luogo tanto grande, quanto patisce lo spazio di quella, chiamato l'Alberghettino ». (MACHIAVELLI, *Storie Fiorentine*, lib. IV).

[3] Tanto le storie di Andrea dal Castagno, quanto quelle di Domenico Veneziano, dipinte in Santa Maria Nuova, che che ne dica il prof. Rosini, sono scomparse.

disegnare in quel modo che da Domenico era stato lasciato. Intanto, essendo stato sentito il rumore, erano corsi i servigiali, intesa la cosa, a chiamare e dar la mala nuova allo stesso Andrea micidiale e traditore: il qual, corso dove erano gli altri intorno a Domenico, non si poteva consolare nè restar di dire: Oimè fratel mio, oimè fratel mio! Finalmente Domenico gli spirò nelle braccia; nè si seppe, per diligenza che fusse fatta, chi morto l'avesse; e se Andrea, venendo a morte, non l'avesse nella confessione manifestato, non si saprebbe anco.[1]

Dipinse Andrea in San Miniato fra le Torri di Fiorenza, una tavola, nella quale è una Assunzione di Nostra Donna, con due figure:[2] ed alla Nave a Lanchetta, fuor della porta alla Croce, in un tabernacolo, una No-

[1] *Il Rumohr e il Gaye, oltre ad aver dubitato se veramente Domenico Veneziano possedesse il magistero del dipingere a olio, non ammettono risolutamente l'atroce delitto di Andrea del Castagno. Noi non lo impugneremo; neghiamo bensì, contro il detto di tanti scrittori, che la precisa cagione si fosse perchè Andrea volle rimaner solo a possedere quel segreto insegnatogli dall'amico; imperciocchè, oltre quello che abbiamo detto alla nota 2, pag. 675, il Vasari stesso non assegna questa cagione alla morte del Veneziano, ma solo *la invidia per le lodi che alla virtù di Domenico udiva dare.* Quanto all'anno della sua morte, noi argomentiamo che fosse intorno al 1460. Il Filarete, che scrisse il suo Trattato circa a quegli anni, lo pone tra gli artefici già morti. Un altro riscontro si può cavare dalle *Lettere Perugine* del Mariotti, nelle quali è riferito che nell'anno 1454 fu stipulato un contratto dal Magistrato di Perugia con Benedetto Buonfigli, per dipingere la cappella del Magistrato medesimo. In esso, fra le altre cose, si dice, che finito il detto lavoro, dovrà essere stimato da uno di questi tre pittori: Fra Filippo, maestro Domenico da Venezia e Frate Giovanni da Fiesole. Fatta una parte di quello, venne a Perugia per stimarla Fra Filippo nel settembre del 1464. Da ciò congetturiamo, che l'Angelico non fosse chiamato perchè già morto, e che così avvenisse, per la stessa cagione, di maestro Domenico.

† Vedi il Commentario che segue, nel quale è esaminato il racconto del Vasari circa la morte di Domenico Veneziano.

[2] Il Baldinucci vi lesse una metrica iscrizione latina; dalla quale si ritrae, che questa tavola (oggi perduta) fu fatta fare da Leonardo Orta, rettore della chiesa di San Miniato fra le torri, e fu dipinta (se mal non abbiamo interpretato la barbara dizione) nel 1456. Le *due figure* sarebbero, secondo la scritta, san Miniato e san Giuliano.

† Dipinsela Andrea nel 1449, per 104 lire, di commissione di ser Lionardo di Francesco di Nardo de' Falladanzi da Orte, rettore di detta chiesa. Ne lavorò il legname Manno di Benincasa Mannucci per 16 lire.

stra Donna.[1] Lavorò il medesimo in casa de' Carducci, oggi dei Pandolfini, alcuni uomini famosi, parte immaginati e parte ritratti di naturale. Fra questi è Filippo Spano degli Scolari, Dante, Petrarca, il Boccaccio ed altri.[2] Alla Scarperia, in Mugello, dipinse sopra la porta del palazzo del vicario una Carità ignuda, molto bella, che poi è stata guasta. L'anno 1478, quando dalla famiglia de' Pazzi, ed altri loro aderenti e congiurati, fu morto in Santa Maria del Fiore Giuliano de' Medici, e Lorenzo suo fratello ferito; fu deliberato dalla Signoria, che tutti quelli della congiura fussino, come traditori, dipinti nella facciata del palagio del Podestà: onde essendo questa opera offerta ad Andrea, egli, come servitore ed obbligato alla casa de' Medici, l'accettò molto ben volentieri; e, messovisi, la fece tanto bella, che fu uno stupore:[3] nè si potrebbe dire quanta arte e giudizio si conosceva in quei personaggi, ritratti per lo più di naturale, ed impiccati per i piedi in strane attitudini e tutte varie e bellissime. La qual opera, perchè piacque a tutta la città,

[1] *L'Anchetta è una borgata di poche case, posta fuori di porta alla Croce, sulla strada regia aretina, a cinque miglia da Firenze. Il tabernacolo coll'Assunzione di Nostra Donna esiste tuttavia. (Vedi REPETTI, *Dizionario geograf. stor. della Toscana*).

† A proposito di questa pittura dicono i signori Crowe e Cavalcaselle (op. cit., II, 310) che nessuno de' molti tabernacoli che s'incontrano sulla via che dalla Porta alla Croce conduce all'Anchetta ha pitture dello stile di Andrea del Castagno. La sola opera di questo tempo è una Vergine col bambino Gesù, con la data del 1408; ma è attribuita a Niccolò di Piero Gerini. Perciò si può concludere o che il Vasari sia in errore, o che il tabernacolo dipinto dal Del Castagno è perduto.

[2] Noi pensiamo che il Vasari di una e medesima opera ne abbia fatte due; cioè, che questi uomini famosi ritratti in casa Carducci, poi Pandolfini, non siano altro che que' medesimi esistenti nella villa già Pandolfini a Legnaja, dall'autore più sopra rammentati; e che egli qui non faccia altro che ripetere la cosa stessa, solo aggiungendovi i nomi di quei personaggi. (Vedi nota 4, pag. 670).

[3] Opera da gran tempo perita.

† Andrea fu detto *degl' Impiccati* perchè dipinse, nella facciata del palazzo del Potestà, Rinaldo degli Albizi, Ormanno suo figliuolo, i Peruzzi e gli altri che furono dichiarati ribelli nel 1434 e confinati dopo il ritorno dall'esilio di Cosimo Padre della Patria. I Pazzi furono invece dipinti da Sandro Botticelli.

e particolarmente agl'intendenti delle cose di pittura, fu cagione che da quella in poi, non più Andrea dal Castagno, ma Andrea degl'Impiccati fusse chiamato.[1] Visse Andrea onoratamente; e perchè spendeva assai, e particolarmente in vestire ed in stare onorevolmente in casa, lasciò poche facultà, quando d'anni settantuno passò ad altra vita.[2] Ma perchè si riseppe, poco dopo la morte sua, l'impietà adoperata verso Domenico, che tanto l'amava; fu con odiose essequie sepolto in Santa Maria Nuova,[3] dove similmente era stato sotterrato l'infelice Domenico d'anni cinquantasei: e l'opera sua cominciata in Santa Maria Nuova rimase imperfetta, e non finita del tutto; come aveva fatto la tavola dell'altar maggiore di Santa Lucia de'Bardi; nella quale è condotta con molta diligenza una Nostra Donna col Figliuolo in braccio, San Giovanni Batista, San Niccolò, San Fran-

[1] *Nella Galleria della R. Accademia delle Belle Arti di Firenze sono di Andrea dal Castagno quattro tavole. Una, con santa Maria Maddalena penitente; un'altra, con san Giovanni Battista, venuta dalla Badia fiorentina; e le altre due, con san Girolamo nel deserto, cavate dal convento d'Annalena: la più grande delle quali fu data incisa nell'opera più volte citata *La Galleria delle Belle Arti* ecc.

[2] Il Baldinucci pone la morte d'Andrea verso il 1477; ma il Vasari ha detto poco sopra, che nel 1478 dipinse i congiurati della famiglia Pazzi, e che dopo fu chiamato non più dal Castagno ma degli Impiccati: dunque visse qualche tempo dopo il 1478. Il Lanzi, ragionando di Vittore Pisanello, dal Vasari fatto credere scolaro d'Andrea dal Castagno, dice che questi morì nel 1480. — *Ma qui cade un dubbio, che non vogliamo tacere. Nel Trattato del Filarete, tra i pittori già morti nel 1460, è nominato un Andrea; al qual nome il codice Magliabechiano aggiunge *degl' Impiccati*. Ora, o l'aggiunta è falsa, o l'Andrea degl'Impiccati è differente da Andrea dal Castagno.

† Nel suddetto Commentario si prova che Andrea morì probabilmente di peste il 19 d'agosto 1457 e Domenico Veneziano fu sotterrato in San Pier Gattolini il 15 di maggio 1461, cioè quattro anni dopo la morte del suo preteso uccisore, e di 67 anni, se nacque circa il 1390.

[3] « Ove (si legge nella prima edizione) gli fu fatto il seguente epitaffio:

Castaneo Andreae mensura incognita nulla,
Atque color nullus, linea nulla fuit.
Invidia exarsit, fuitque proclivis ad iram:
Domitium (sic) *hinc Venetum sustulit insidiis;*
Domitium illustrem pictura. Turpat acutum
Sic saepe ingenium vis inimica mali ».

cesco e Santa Lucia.[1] La qual tavola aveva, poco innanzi che fusse morto, all'ultimo fine perfettamente condotta. Furono discepoli d'Andrea, Iacopo del Corso, che fu ragionevole maestro, Pisanello, il Marchino, Piero del Pollaiuolo e Giovanni da Rovezzano.[2]

[1] *Questa tavola ora è in un altare laterale, bastevolmente conservata. Della sua autenticità non è a dubitare, perchè in basso si legge scritto: OPUS DOMINICI DE VENETIIS. HO (*sic*) MATER DEI-MISERERE MEI-DATUM EST. Opera stupenda che basta da sè sola a dichiarare quanto Domenico fosse valente nell'arte sua. Il profilo della Santa Lucia, osserva bene il Rumohr, è degno del beato Angelico; ma nelle altre teste si ravvisa la maniera affettata d'Andrea dal Castagno. Il prof. Rosini ne ha dato un intaglio nella tavola XLII. Il Lanzi cita anche il gradino, che or non v'è più.

† Oggi questa tavola si vede nella Galleria degli Uffizj.

[2] † Jacopo del Corso (degli Adimari) è forse Jacopo del Pace: il Marchino è Marco del Buono, nato nel 1402 e morto nel 1489. Giovanni da Rovezzano è Giovanni di Francesco del Cervelliera, pittore e miniatore, che morì nel 1459. Di Pietro del Pollajuolo, fratello d'Jacopo, scrive a lungo il Vasari altrove. Del Pisanello, non sappiamo chi sia.

COMMENTARIO

ALLE VITE

DI ANDREA DAL CASTAGNO E DI DOMENICO VENEZIANO [1]

Esame del racconto del Vasari circa la morte di Domenico Veneziano

La fama bellissima che Andrea dal Castagno s'era acquistato a'suoi giorni nell'esercizio della pittura, è giunta fino a noi contaminata dall'accusa della violenta morte di maestro Domenico Veneziano; tantochè il suo nome suona oggidì più presto un traditore micidiale del suo compagno ed amico, che un valente e riputato pittore. A liberare Andrea da così brutta imputazione sorsero alcuni moderni, i quali non aggiustando fede al racconto del Vasari, perchè in nessun modo poteva reggere nè all'esame della critica, nè alle ragioni della storia, posero in dubbio, o risolutamente negarono la verità di quel fatto. Il quale pigliamo noi ora novamente in esame, confidando parte cogli argomenti che ci presterà la critica, e parte colle prove e le testimonianze tratte dalla storia, di poter giungere a mettere nell'animo altrui quella medesima persuasione che sentiamo fermamente in noi stessi; la quale è, che il Vasari nel raccontare in quel modo la morte di maestro Domenico abbia seguitato forse una tradizione guasta ed alterata dal tempo e dagli uomini, o inventato una pretta favola.

Ma innanzi d'entrare nel vivo della presente questione, chiediamo licenza di poter discorrere di alcuni particolari intorno alla persona ed alle

[1] Pubbblicato nel *Giornale Storico degli Archivi Toscani*; anno 1862, gennajo-marzo, pag. 1 e seg.

opere di questi due artefici, che non si leggono nel Vasari, o sono da lui con poca esattezza ricordati.

Andrea dal Castagno, così detto o per essere venuto al mondo in questo povero villaggio del Mugello, o perchè vi abitò da fanciullo, fu figliuolo di un Bartolommeo di Simone lavoratore e piccolo possidente del popolo di Sant'Andrea a Linari, nel contado di Firenze; e nacque intorno all'anno 1390, come lo stesso Andrea assegna nella sua portata al Catasto del 1430;[1] nella quale, tra le altre cose, dice essere poverissimo uomo, stato quell'anno infermo più di quattro mesi tra lo Spedale di Santa Maria Nuova e quello de' Pinzocheri; possedere una casetta e due pezzuoli di terra nel popolo di Sant'Andrea a Linari; e finalmente non avere in Firenze nè casa, nè letto, nè masserizia niuna: onde, se infermasse, convenirgli andare allo spedale. Ma questa sua condizione, pare che col tempo alquanto si migliorasse; e già si trova che negli ultimi anni della sua vita possedeva in Firenze una casa in via dei Fibbiaj, della quale litigava la pigione alla Mercanzia con un suo inquilino per nome Domenico di Nuto, sensale. Fu Andrea scritto fra i pittori nella matricola dell'arte de' Medici e Speziali ai 30 di maggio 1445;[2] ed essendo pervenuto agli anni sessantasette passò di questa vita, e a' 19 d'agosto 1457 gli fu data sepoltura nella chiesa de' Servi.[3] Ebbe Andrea moglie, ma non se ne sa il nome, nè se gli facesse figliuoli; questo solo è certo, che essa morì agli otto del detto mese ed anno. Vedendoli mancare a così breve intervallo l'uno dall'altro, bisogna credere che morissero di peste, la quale appunto in quei giorni cominciava a serpeggiare in Firenze.

Nelle scritture antiche si trova, che egli fu chiamato anche Andreino degl'Impiccati; e con questo soprannome è ricordato nell'esemplare magliabechiano del Trattato d'architettura del Filarete: ma esso non gli venne già, come nella seconda edizione delle Vite afferma il Vasari, per aver dipinto i Pazzi nel 1478 sulla facciata del palazzo del Potestà; essendo egli a quel tempo morto da parecchi anni, e sapendosi altresì che quel lavoro fu fatto da Sandro Botticelli per commissione degli Otto;[4]

[1] Quartiere di Santo Spirito, Gonfalone Scala.

[2] Arch. cit. Libro nero delle matricole del Contado, n. 1, dal 1409 al 1445, c. 370: « *Anno 1445, 30 maii. Andreas Bartholomei Simonis pictor populi Sancte Marie del Fiore, volens venire ad magistratum dicte artis, inter alios in dicta arte matriculatos, promisit et iuravit, etc., et promisit solvere flor. sex auri* ».

[3] Arch. cit. Libro de' morti, tenuto dall'Arte de' Medici e Speziali, *ad annum*.

[4] Arch. Centrale di Stato di Firenze, Partiti e Deliberazioni dei Signori Otto del 1478; vol. 48, c. 35 t. Al 21 luglio: « *Item servatis etc., deliberaverunt et stantiaverunt Sandro Botticelli pro ejus labore in pingendo proditores* (i Pazzi) *flor. quadraginta auri largos* ».

ma sibbene per aver dipinto in quel luogo i Peruzzi, gli Albizi e gli altri che nel 1435, dopo il ritorno di Cosimo il Vecchio, furono dichiarati ribelli. Vuole ancora il Vasari nella Vita di Vittore Pisanello, che questi finisse alcune opere lasciate imperfette da Andrea per essersi morto; ma l'inverosimiglianza di questo racconto ben presto apparirà, quanto si rifletta che il Pisanello era mancato ai vivi almeno due anni innanzi ad Andrea.

Di maestro Domenico di Bartolommeo da Venezia ben poco sappiamo, prima che egli da Perugia, dove aveva dipinto nelle case vecchie dei Baglioni, venisse ad abitare in Firenze intorno al 1438; chiamatovi forse da Cosimo il Vecchio, il quale al tempo del suo esilio doveva averlo conosciuto in Venezia, ed imparatone a stimare la molta virtù. Onde si può congetturare, che massimamente pel favore di Cosimo gli fossero date poi a fare le pitture della cappella maggiore di Sant'Egidio. Pone il Vasari che fra coloro che lavorarono sia stato anche Alesso Baldovinetti; ma da'libri antichi dello Spedale di Santa Maria Nuova, questo solo si cava, che Alesso facesse nel 1460 alcune pitture intorno alla tavola dell'altare di essa cappella maggiore, per il prezzo d'otto fiorini d'oro. Dipinse Domenico nel 1448 a Marco Parenti, allorchè prese per moglie la Caterina di Matteo Strozzi, due ricchi e belli forzieri da sposa, come lo stesso Marco registra in certe sue *Ricordanze* che si hanno tuttavia in penna; e ne ebbe in prezzo la somma di cinquanta fiorini d'oro. Nella Vita di Antonello da Messina narra il Vasari, che egli andato a Venezia, insegnasse al nostro Domenico il segreto della nuova maniera del dipingere a olio. Due, secondochè si dice, furono le andate di Antonello in quella città; l'una nel 1445 e l'altra nel 1470. Ora perchè questo accadesse nella prima gita, fa non piccola difficoltà il sapersi che Domenico a quel tempo dimorava da parecchi anni in Firenze; e se vuolsi riportare quel fatto alla seconda, non solo è difficile a credersi, ma anche impossibile; essendo maestro Domenico nel 1470 da lunga pezza morto. È anche da notare a questo proposito, che ne'libri predetti delle spese per le pitture fatte da maestro Domenico in Sant'Egidio, è registrata quella dell'olio di linseme e in non piccola quantità; mentre per le pitture che poi vi lavorò Andrea dal Castagno, non è mai fatta parola nè di quella, nè d'altra qualità d'olio. Oltre a ciò, coloro che hanno esaminato la tecnica della celebre tavola di maestro Domenico già in Santa Lucia de' Bardi, la dicono dipinta a tempera, nè vi scorgono traccia di colore a olio. Dal che si provano due cose: l'una, che maestro Domenico, adoperando nella pittura in fresco l'olio di seme-lino per stemperare i colori, seguitava una vecchia pratica dell'arte; l'altra, che la nuova maniera di dipingere a olio o non era da Domenico conosciuta, o se conosciuta, non la volle mettere in opera. Chè se ciò non fosse stato, non sappiamo intendere come, non

ostante che maestro Domenico, coll'insegnare, secondo il Vasari, quella nuova pratica ad Andrea dal Castagno, avesse messo gli artefici fiorentini nella via di usarla; nè lo stesso Andrea nè gli altri che vennero dopo per molti anni non l'adoprassero, ma invece abbia durato in Firenze quasi per tutto il quattrocento la pittura a tempera. Pure la storia della pittura a olio, dopo tutto ciò che ne hanno scritto i moderni eruditi, riesce sempre alcun poco oscura, non però quanto al suo inventore, o meglio perfezionatore, che oggi è chiaro essere stato il Van Eyck, ma sibbene quanto alla sua diffusione in Italia; essendo forse solamente provato, che essa fu per la prima volta fatta conoscere in Napoli per opera de' Fiamminghi, e poi, secondo il loro insegnamento, introdotta in Venezia da Antonello da Messina; ma è incerto tuttora per opera di chi, per quale occasione, e in che tempo incominciò nelle diverse scuole ad essere universalmente sostituita la nuova all'antica maniera di dipingere.

Ma lasciando ormai in disparte queste cose invero troppo minute, sebbene non del tutto aliene dal nostro proposito; è tempo che noi veniamo a quello che più da vicino tocca il nostro assunto; il quale è, come nel principio è detto, di mostrare, che il racconto del Vasari intorno alla qualità della morte di Domenico Veneziano manca d'ogni miglior fondamento per esser creduto vero. Esaminiamo adunque le sue parole. Egli dopo aver detto che ad Andrea dal Castagno, acquistatosi grazia coi Portinari e con lo spedalingo per vari lavori fatti in Santa Maria Nuova, fu dato a dipingere una parte della cappella maggiore di Sant'Egidio; essendo stata allogata l'altra ad Alesso Baldovinetti (il che si è mostrato non essere in tutto vero); e la terza al molto allora celebrato maestro Domenico da Venezia, così soggiunge: « Aveva Andrea grandissima invidia a Domenico, perchè « sebbene si conosceva più eccellente di lui nel disegno, aveva nondimeno « per male, che essendo forestiero, egli fusse da' cittadini carezzato e trat- « tenuto. E tanta ebbe forza in lui perciò la collera e lo sdegno, che co- « minciò andar pensando o per una, o per altra via di levarselo dinanzi ». E più sotto ripete: « Avendo dunque Andrea condotta quest'opera (della « cappella suddetta) a buonissimo fine, accecato dall'invidia, per le lodi « che alla virtù di Domenico udiva dare, si deliberò levarselo d'attorno ».

Da queste parole dunque si raccoglie, che della violenta morte di maestro Domenico non sa il Vasari trovare altra cagione, che l'invidia di Andrea, al quale ora sapeva male che a Domenico forestiero fossero usate carezze e favori da' cittadini; e ora che gli erano venute in fastidio le lodi che udiva dare alla sua virtù. Ma, chi ben vi rifletta, apparisce che il Vasari assegnando quelle due ragioni all'invidia di Andrea, in qualche modo si contradice; perchè come poteva nascere in lui l'invidia, conoscendosi più eccellente di Domenico nel disegno? e se tale si reputava, come dove-

vano sonargli male le lodi che gli erano date? I favori poi e le carezze de'cittadini verso Domenico, non portarono che egli fosse messo in opera ne'molti lavori che allora si fecero in Firenze; anzi, chi bene esamini nel Vasari, vedrà che egli enumera più pitture d'Andrea, che non faccia di Domenico; del quale non registra che i freschi di Sant'Egidio, quello de'Carnesecchi e la tavola di Santa Lucia de'Bardi; sole opere che sarebbero state condotte da lui nello spazio di circa vent'anni. Di più, se maestro Domenico fosse stato adoperato in Firenze quanto meritava la sua virtù, egli non si sarebbe morto così povero, come fece; leggendosi nel margine del libro dei pagamenti fattigli per le pitture di Sant'Egidio, queste formali parole: ✠ *se restassi a dare, sono perduti, chè non lasciò nulla.*

Meglio forse si spiegherebbe l'invidia di Andrea, se tra lui e Domenico fosse stata concorrenza ed emulazione in qualche lavoro che avessero avuto a fare insieme nel medesimo tempo: ma questo non fu mai; e quantunque il Vasari mostri di credere che ciò avvenne nelle pitture di Sant'Egidio, pure egli apertamente s'inganna, essendo provato dai libri predetti, che maestro Domenico le fece dal 1439 al 1445, e che Andrea non pose mano alle sue se non sei anni dopo, cioè nel 1451. Nondimeno, dato e non concesso che avessero a lavorare insieme, noi ripeteremo: che motivo aveva Andrea di provare invidia del compagno, se si reputava da più di lui? E oltre a ciò, quale sconoscenza e crudeltà non sarebbe stata in Andrea, se avesse rimeritato colla morte la cortesia di Domenico dell'avergli insegnato, come vuole il Vasari, il segreto della nuova maniera di dipingere?

Ma se queste ragioni non sono armi di tanta saldezza nè di sì buona tempera, che bastino a spezzare quelle che i mantenitori del racconto vasariano potrebbero opporci; ecco che noi ne scopriamo loro delle migliori e di tanta virtù, che ci promettono certissima vittoria nella presente questione.

Noi abbiamo già notato che la morte d'Andrea accadde senza dubbio a' 19 d'agosto del 1457. Resta ora a vedere se per istabilire il tempo di quella di maestro Domenico vi sieno argomenti di pari forza ed autorità. De'tre che ne abbiamo in pronto, due serviranno a congetturarla, e il terzo l'accerterà; dandoci così vinta senza contradizione, come speriamo, la prova del nostro assunto.

Aveva la Signoria di Perugia dato a dipingere nel 1454 a Benedetto Buonfigli una parte della sua cappella nel palazzo pubblico, e tra gli altri patti di quell'allogazione era che, finito il lavoro, dovesse essere giudicato del suo prezzo da uno di questi tre pittori: l'Angelico, maestro Domenico e Fra Filippo Lippi. Compita che ebbe il Buonfigli una parte della

sua pittura, andò Fra Filippo a Perugia, e a' 14 di settembre del 1461 proferì il suo lodo. Ora se de' tre artefici eletti, toccò a Fra Filippo a dare quel lodo, questo fu, perchè l'Angelico era già morto fino dal 1455; nè altrimenti si deve credere che fosse di maestro Domenico; non parendo vero, che se egli viveva ancora nel settembre del 1461, non dovessero i Perugini aver chiamato lui, più noto degli altri due, per le pitture che aveva fatto nella loro città.

Proponendo il Filarete allo Sforza, nella dedicatoria preposta al già detto Trattato di Architettura, quegli artefici che avrebbero potuto ornare di sculture e di pitture il suo immaginato palazzo detto la Sforziade, nomina tra coloro che erano mancati, Giacomo della Quercia, Masaccio, Masolino, l'Angelico ed altri. Quindi, continuando a dire de' pittori, soggiunge: « Poi (sono) ancora nuovamente morti tre altri buoni: Domenico « da Vinegia, Francesco di Pesello (il quale Pesello fu ancora gran mae« stro di animali), Berto, il quale morì a Lione sopra il Rodano; un « altro ancora, il quale era in nella pittura molto docto e perito, che si « chiamava Andreino degli Impiccati »; cioè, come si sa, Andrea dal Castagno. Ora è chiaro che con quella espressione, NUOVAMENTE MORTI, il Filarete volle intendere di quegli artefici che erano passati di questa vita poco innanzi ch' egli scrivesse quella sua dedicatoria. Il Gaye con buone ragioni congetturò che fosse stato tra il 1460 e il 1464; ma noi esaminando meglio le cose dette dal Filarete in quel luogo, e trovando che tra gli artefici ancora vivi nomina Desiderio da Settignano, il quale, come mostreremo a suo luogo, morì nel gennajo del 1464, siamo condotti a credere che la detta dedicatoria sia stata scritta dopo il 1460, ma innanzi il 1464. Questi argomenti ci farebbero dunque approssimativamente stabilire, che la morte di maestro Domenico cadesse nello spazio che è tra que' quatto anni. Ma a togliere ogni incertezza su questo fatto, e a rendere inutile qualsivoglia altra congettura, viene fuori la prova certissima che abbiamo dai già ricordati Libri de' Morti di Firenze, dove si legge, che sotto a' 15 di maggio del 1461, Domenico Veneziano fu seppellito in San Pier Gattolino.

Forse sarà alcuno, il quale vedendo che questo Domenico Veneziano è nominato senza l'aggiunto di pittore, dubiterà se quivi non si parli di persona diversa dal nostro artista. Ma per levar via anche questo dubbio, possiamo far fede, non essere raro il caso di trovare in que' libri notata la morte di parecchi artefici, senza indicazione della loro qualità. Così, per dire de' più celebri, vi si leggono senza notare l'arte loro, i nomi del Ghiberti, di Michelozzo, di Luca Della Robbia, di Domenico del Ghirlandajo, di Benedetto da Majano, di Filippino Lippi, del Cronaca, di Giuliano e di Antonio da Sangallo, e di molti altri.

Mostrato così che Andrea era già da quattr'anni morto, quando maestro Domenico passò di questa vita, cade di per sè stesso tutto il racconto Vasariano; il quale noi pensiamo che sia nato dalla tradizione alterata di un fatto che veramente accadde al tempo di que'due artefici. E questo fatto è, che nel principio del novembre del 1443 un Domenico di Matteo, pittor fiorentino, era stato assalito da un suo nemico e morto. Forse (e questo diciamo dubitativamente) colui che lo uccise, fu un pittore per nome Andrea, sia che fosse quell'Andrea di Matteo che morì nel 1457, o un altro Andrea, morto tanto povero nel 1472, che fu sotterrato per Dio.

Dopo tutto ciò che è stato detto, che altro apparisce ed è in fatto il racconto del Vasari se non una pretta favola? Favola sì, ma che pure per quattro secoli ha tenuto sotto il peso di un'atroce imputazione la fama di Andrea dal Castagno. Nè noi, oscuri avvocati come ci conosciamo e senza alcuna eloquenza, sebbene con i migliori argomenti e ragioni abbiamo perorato innanzi al tribunale della storia la sua causa, possiamo sperare che sia proferita presto la sentenza che lo assolva da così brutta accusa, e gli restituisca, come vuole giustizia, intiero e senza macchia il nome e la riputazione.

FINE DEL TOMO SECONDO

INDICE

Parte Seconda